Offert par l'auteur à Monsieur Avellino à Naples

7

# APPENDICE

AUX

# LETTRES D'UN ANTIQUAIRE

## A UN ARTISTE

SUR L'EMPLOI

## DE LA PEINTURE HISTORIQUE MURALE

DANS LA DÉCORATION DES TEMPLES ET DES AUTRES ÉDIFICES PUBLICS OU PARTICULIERS

## CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS;

OUVRAGE POUVANT SERVIR DE SUITE ET DE SUPPLÉMENT A TOUS CEUX QUI TRAITENT DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS L'ANTIQUITÉ.


PAR M. LETRONNE,

Membre de l'Institut de France;
Membre étranger des Académies des sciences de Berlin, Turin, Munich et Copenhague;
Membre honoraire de la Société royale de litterature de Londres.



PARIS,

HEIDELOFF ET CAMPÉ, LIBRAIRES,

RUE VIVIENNE, N° 16.

M DCCC XXXVII.

# APPENDICE

AUX

# LETTRES D'UN ANTIQUAIRE

A UN ARTISTE.

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES ET Cie,
RUE JACOB, N° 56.

# APPENDICE

AUX

# LETTRES D'UN ANTIQUAIRE

## A UN ARTISTE

SUR L'EMPLOI

## DE LA PEINTURE HISTORIQUE MURALE

DANS LA DÉCORATION DES TEMPLES ET DES AUTRES ÉDIFICES PUBLICS OU PARTICULIERS

## CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS;

OUVRAGE POUVANT SERVIR DE SUITE ET DE SUPPLÉMENT A TOUS CEUX QUI TRAITENT DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS L'ANTIQUITÉ.


PAR M. LETRONNE,

Membre de l'Institut de France;
Membre étranger des Académies des sciences de Berlin, Turin, Munich et Copenhague;
Membre honoraire de la Société royale de littérature de Londres.








PARIS,

HEIDELOFF ET CAMPÉ, LIBRAIRES,

RUE VIVIENNE, N° 16.

M DCCC XXXVII.

# AVANT-PROPOS.

En écrivant les *Lettres d'un antiquaire à un artiste*, je me suis proposé de traiter, avec l'étendue convenable, une question intéressante pour l'*histoire de l'art* chez les anciens, et qui n'avait été qu'effleurée. Il m'a paru nécessaire, pour parvenir à la résoudre, de réduire dans de justes limites les opinions exagérées qu'on s'était faites à ce sujet; et, comme une théorie quelconque ne peut être équitablement jugée, avant qu'on ait examiné la valeur des faits présentés à l'appui, j'ai soumis tous ceux qu'on avait allégués à une analyse sévère. Malheureusement un fort petit nombre m'ont paru fondés sur une juste appréciation des textes et des monuments. La discussion contradictoire de tous ces détails a pris, dans mon ouvrage, le caractère d'une controverse qui, je le pense, n'a jamais cessé d'être purement scientifique.

Celui qui combat les opinions d'autrui, doit s'attendre que l'on combattra les siennes : il doit même le désirer, s'il se propose un autre but qu'un succès momentané d'amour-propre. Ces controverses ne sont jamais inutiles à la science. Mais, pour qu'elles se produisent avec tous leurs avantages, elles doivent

être, je ne dirai pas sincères (c'est la condition sans laquelle elles ne seraient qu'un jeu puéril), mais affranchies, autant que possible, de toute considération personnelle. Aussitôt que l'amour-propre blessé fait entendre sa voix, adieu les intérêts de la vérité et de la science, adieu toute discussion mesurée, raisonnable et efficace.

Je crains que cet écueil ordinaire des débats scientifiques n'ait pas été plus évité dans celui-ci que dans les autres; et peut-être, pour cette raison, l'ouvrage intitulé *Peintures antiques*, où l'on défend l'opinion critiquée dans les *Lettres d'un antiquaire*, servira beaucoup moins qu'il ne l'aurait dû faire, à éclaircir la question en litige. Dès la lecture des premières pages, on conserve peu d'espérance d'y trouver un résultat vraiment scientifique; la discussion y prend un caractère d'aigreur qui n'est pas d'un bon augure pour le succès; et des erreurs incroyables (1) qui se pressent

(1) Par exemple, M. Raoul Rochette cite le passage d'Ansaldt (*de sacro et publico apud Ethnicos pict. tabul. cultu*, Aug. Taur. 1768), où il est dit que les Grecs et les Romains..... *suos credere labores ligneis tabulis consueverant, ut fusè Menardus, Maffeius, Belgradus, abbas de Guasco*, aliique sexcenti *ostenderunt*. Cette opinion est, sauf restriction, celle que j'adopte moi-même. Il me l'oppose cependant, et invoque contre moi l'imposant témoignage d'au moins *six cents* antiquaires (c'est ainsi qu'il entend *aliique sexcenti*), qui, dès 1768, avaient pensé comme Ménard, Maffei, etc.; et ce nombre, ajoute-t-il, a *peut-être été doublé depuis* (*Peint. ant.*, p. 71-72). Le savant archéologue pouvait facilement échapper à l'absurdité de ce nombre de *douze cents* antiquaires, occupés du passage de Pline, et à l'embarras de les compter, si on l'en priait. Il lui suffisait de

à la suite, avertissent que l'auteur a perdu le sang-froid nécessaire à la recherche de la vérité.

Il n'est pas dans mon intention de juger ici le plan, la marche, ni les résultats de cet ouvrage. Dans les luttes littéraires, comme dans toute autre, ce n'est pas aux combattants à se constituer juges du combat. Je n'aurais même élevé aucune discussion sur les détails, laissant l'opinion des connaisseurs se former d'après les éléments que, de part et d'autre, on a mis sous leurs yeux. J'aurais surtout laissé en repos les erreurs matérielles qui déparent cet ouvrage, et en faussent les résultats, si l'auteur n'était venu m'opposer précisément ces mêmes erreurs, m'imputer à tort de ne les avoir pas commises, et s'en autoriser pour prétendre que mon travail est léger et superficiel. Il faut pourtant bien prouver que ces épithètes auraient été surtout méritées de ma part, si j'avais suivi son exemple, en citant pêle-mêle des textes que je ne me serais pas donné le temps de comprendre.

En effet, ce jugement du docte archéologue se fonde sur un certain nombre d'omissions qu'il croit avoir découvertes. Ces omissions seraient réelles, qu'on ne devrait pas s'en étonner. En traitant un sujet qui embrasse un si vaste champ, et tant de faits divers, appartenant à presque tous les âges de l'antiquité, il

---

se souvenir de ce que tout écolier sait parfaitement, c'est que *aliique sexcenti* signifie en latin *et beaucoup d'autres*, non pas *et six cents autres*.

est difficile de ne pas négliger quelque détail, même important. Je ne sais si, parmi les plus beaux travaux d'érudition, on en trouvera facilement un seul auquel les auteurs eux-mêmes, plus tard, ou les savants qui sont venus après eux, n'aient pas, dans la suite, ajouté des faits ou des idées qui avaient échappé d'abord.

Cependant, que dire de cette méthode de critique, quand j'aurai démontré que ces *omissions* n'existent pas, et que, des textes qu'on prétend m'être restés *inconnus*, les uns ont été cités, souvent même discutés fort au long dans mon ouvrage; les autres n'ont pas dû l'être, par la raison qu'ils n'ont aucun rapport à la peinture? leur signification en effet est presque toujours différente de celle que leur a donnée M. Raoul Rochette. Ce savant archéologue, par suite, à ce qu'il paraît, d'une hâte et d'une préoccupation excessives, s'est mépris sur le sens de la plupart de ces textes. En prenant, sans les vérifier sur l'original, tous les textes cités par les auteurs des nombreux ouvrages dont il s'entoure, il tombe fréquemment dans les erreurs les plus graves. Ainsi, il confond le modelage en cire (κηροῦ πλάσις) avec la peinture encaustique (plus bas, p. 103); il prend un *tableau peint* pour une *palette* (p. 95); ailleurs, des *statues* (p. 107, 108), des *intailles* (p. 62), des *bas-reliefs* (p. 85, 86, 119, 120), des *inscriptions* (p. 89, 91), des *plats* (p. 92), et jusqu'à des *emplâtres* (p. 93, 94), sont à ses yeux des *tableaux peints*. Je ne

parlerai pas d'autres erreurs que j'ai dû relever, puisqu'il a voulu s'en faire un argument contre-moi; car, on le remarquera, j'ai parlé seulement de celles qui concernent mon ouvrage. Je n'ai pas voulu m'occuper des autres.

Cette justification toute matérielle, et que je devais à mes lecteurs, est le sujet de la *lettre* adressée à M. Auguste Boeckh, si bon juge dans toutes les branches de la philologie grecque et latine.

Au reste, si l'auteur des *Peintures antiques* me reproche d'avoir passé sous silence tout à la fois, et les textes que j'ai cités et ceux qui ne devaient pas l'être, on doit s'attendre qu'il m'aura fait d'autres reproches, probablement aussi mérités. Je puis dire, au moins, qu'il a bien imparfaitement rempli la première condition de toute discussion sérieuse, qui est de saisir le point en litige et de comprendre l'opinion qu'on veut combattre. Ceux qui auront lu et comparé nos deux ouvrages seront quelquefois un peu surpris de ce qu'il me fait dire, et des absurdités qu'il me prête, sans nul profit pour la thèse qu'il soutient. Il faut beaucoup compter sur l'insouciance de ses lecteurs pour leur assurer que « je n'ai vu dans *toute* l'antiquité que des peintures sur mur de *tout ordre* et de *toute main* (*Peint. antiq.*, pag. 74). » C'est prouver qu'on n'a pas compris un seul mot à la théorie que j'ai exposée, et s'interdire en conséquence le droit d'en porter un jugement quelconque. De là, sans doute, ces digressions qui ne vont à rien; et qu'on dirait destinées uniquement

à faire perdre de vue le point de la difficulté, ou du moins à faire croire que l'auteur des *Lettres d'un antiquaire* était bien peu familier avec son sujet, puisqu'il n'est entré dans aucune de ces discussions; mais c'est justement parce qu'il y avait réfléchi mûrement, qu'il a voulu élaguer tout ce qui aurait pu embrouiller une question déjà bien assez compliquée par elle-même. A quoi sert, par exemple, une longue dissertation pour prouver que πίναξ s'entend *le plus souvent* d'un *tableau mobile*, et que γραφή se prend quelquefois dans le même sens, comme si je ne l'avais pas formellement reconnu (*Lettres*, etc., p. 79-81)? On pourrait tirer des *index* trois fois plus d'exemples, qu'on n'avancerait en rien la discussion, puisque c'est un point que personne ne conteste. Mais ce même mot πίναξ n'avait-il que cette signification? N'a-t-il pas été pris en certains cas, dans un sens plus étendu, par exemple dans celui de *peinture* en général, comme *tableau* chez nous, et même de *bas-relief?* Voilà ce qu'il était nécessaire de rechercher, et ce que j'ai tâché de faire (p. 82 et suiv.).

A quoi bon encore la peine que l'on a prise pour établir ce qu'on appelle le *grand fait de la peinture sur bois?* comme si ce *grand fait* avait été nié le moins du monde. J'ai dit en terminant mon ouvrage: « Le nombre des tableaux mobiles, d'abord peu con-« sidérable, l'est devenu par la suite davantage. Ce « genre a fini par exercer *de préférence* le pinceau « des grands artistes. Il a constitué *la partie prin-« cipale* de l'art; et la peinture murale, quoique con-

« tinuant à exercer des mains habiles, est devenue *un* « *genre secondaire*, au moins quant à la perfection « du travail (p. 417). » Après cela, qu'on cite *cinquante* ou *cent* exemples de peintures grecques ou romaines sur panneaux de bois, ils n'en diront pas plus que ce court passage qui renferme, à mon avis, la vraie théorie de ce point de l'histoire de l'art. Quel argument peut-on encore tirer contre la peinture murale, des tableaux mobiles qui ornaient le cortége des triomphateurs à Rome? A quoi bon rappeler, d'après Boulenger et autres, tous les exemples que fournissent les auteurs? Et quand, pour prouver qu'il n'y avait point de peintures murales en Grèce, on rappelle, d'après Voelkel, Sickler, Fr. Jacobs, etc., tous les exemples de tableaux mobiles, transportés par les Romains en Italie, c'est justement comme si l'on concluait, de ce que tous les tableaux apportés d'Italie sont peints sur bois ou sur toile, que l'existence des fresques de Raphaël, du Corrége et du Dominicain, est une pure chimère.

Mais, ne voulant pas revenir dans cet appendice sur la discussion générale, je ne me suis nullement occupé de toutes ces digressions. Je me suis attaché à la seule qui m'ait paru rentrer dans le sujet de mon ouvrage, du moins d'après la manière dont l'auteur des *Peintures antiques* a envisagé et traité cette question subsidiaire. Il s'agit de l'emploi que les anciens ont fait des peintures *érotiques* et *licencieuses*, et du mode de leur exécution. M. Raoul Rochette, dans un mémoire sur ce qu'il appelle la

*pornographie* (1), prétend qu'elles n'ont jamais été exécutées sur mur. Convaincu, au contraire, que tous les genres de sujets, historiques, héroïques ou érotiques, ont été peints indifféremment sur mur et sur tables mobiles, je n'avais donné nulle attention à ce point particulier, et j'avoue que l'on ne trouvera pas, à cet égard, un seul mot dans mon ouvrage. Je persiste à croire que ce n'est pas une lacune. Cependant, pour qu'on ne me taxe plus d'être encore ici *incomplet* et *superficiel*, j'ai voulu traiter cette question accessoire dans une LETTRE, qui est la première de l'Appendice, adressée à M. Fr. Jacobs, un des premiers philologues et des écrivains les plus ingénieux de l'Allemagne, à qui l'on doit en particulier d'excellents opuscules sur plusieurs points de l'histoire de la société chez les Grecs et les Romains; je ne pouvais donc placer cette lettre sous de meilleurs auspices, ni soumettre à un meilleur juge la discussion qui en fait le sujet, et qui touche au point le plus délicat comme le plus scabreux de l'histoire morale de l'antiquité. Dans le mémoire sur la *pornographie*, M. Raoul Rochette prétend que les peintures obscènes, exécutées, selon lui, *uniquement sur tables mobiles*, étaient exposées *publiquement*, chez les

---

(1) Ce mémoire a été publié dans le Journal des Savants (décembre 1835), avant de paraître dans les *Peintures antiques*, où il occupe les p. 249 à 268. Pour la facilité des recherches, j'ai indiqué, dans les citations que j'ai faites de ce mémoire, les deux paginations différentes. Les lettres P. A. précèdent l'indication des pages des *Peintures antiques*.

Grecs comme chez les Romains, *dans les temples et les portiques*, qu'elles formaient une décoration habituelle *dans les maisons des particuliers*; d'où il suit qu'elles devaient continuellement souiller les regards des femmes et des enfants. Cet abus monstrueux avait-il réellement existé? c'est ce que j'examine dans cette lettre, où je discute principalement les textes que le docte archéologue a cités à l'appui de sa thèse. On verra qu'il a joué de malheur sur un point si important; car presque tous ces textes, grecs, latins, en prose, en vers, disent le plus souvent autre chose que ce qu'il leur fait dire.

J'ai borné là cet appendice. Je m'occupe maintenant de reprendre la question traitée dans mes lettres, en mettant à profit les recherches ou les découvertes qui, depuis deux ans, ont apporté des éléments nouveaux de quelque importance. Cet ouvrage se représentera bientôt au public sous une forme et avec des développements qui le rendront un peu plus digne de l'accueil favorable qu'on a bien voulu lui faire.

---

P. S. Tout ce que j'ai dit dans les *Lettres* (p. 226-252), sur les peintures *extérieures* des tombeaux décrits par Pausanias, vient d'être récemment confirmé. J'avais conclu du texte de Pausanias que les stèles ou cippes funéraires étaient souvent, chez les Grecs, ornées de sujets *peints*, au lieu d'être sculptées. La preuve de cette doctrine reposait sur les expressions mêmes de l'auteur grec, qui ne me paraissaient laisser aucun doute. A la p. 120 de cet Appendice, j'ai fait voir que M. Raoul Rochette, en voulant faire de ces peintures l'ornement d'une *chambre intérieure*, était en contradiction avec les paroles expresses de Pausanias : depuis, dans le *Journal des Savants* (juin 1836, p. 345), il s'est avancé jusqu'à dire que ma doctrine, à l'égard de ces peintures *extérieures*, exécutées sur le marbre même, est *contraire au génie de l'antiquité tout entière*. Pendant qu'il formulait un de ces arrêts tranchants dont on ne saurait être trop économe, cette doctrine se trouvait confirmée par la découverte, faite au Pirée, de stèles funéraires en marbre blanc, ornées, non pas seulement de dessins décoratifs, mais de *véritables figures*, formant groupe, peintes par des mains habiles sur le *marbre poli*, à la face antérieure des stèles, justement à la place que j'avais assignée pour les peintures de ce genre (V. une lettre de M. L. Ross dans le *Kunstblatt*, 1837, n° 15). Cette découverte de belles peintures, faites pour rester exposées à l'air, jointe à l'observation de M. Klenze que les métopes des Propylées ont dû être alternativement sculptées et peintes, donne une nouvelle consistance à mes conjectures sur les peintures *extérieures* de certains édifices grecs (*Lettres*, p. 327-349).

---

ERRATA. P. VI. n. l. *lisez* Ansaldi. —10, l. ant., *lis.* πορνότριψ, πορνοτελώνης. —P. 11, l. 16, lis. Ἀθήνησι. — P. 46, l. 1, supprimez *les*.

# TABLE DES MATIÈRES.

I.



II.

# LETTRE

A

# M. FRIEDRICH JACOBS,

ASSOCIÉ ÉTRANGER DE L'INSTITUT,

SUR LA RARETÉ

## DES PEINTURES LICENCIEUSES

CHEZ LES ANCIENS.

---

Monsieur et illustre confrère,

Dans plusieurs de vos savants et ingénieux écrits (1), vous avez suivi le développement qu'avait pris chez les Grecs le sentiment moral, malgré les causes qui devaient le troubler ou même le détruire. Ces causes tenaient surtout au caractère de leur religion, dont les mythes, souvent le culte, étaient plus propres à corrompre les mœurs qu'à les épurer. C'est merveille, en effet, comment la société païenne put échapper aux éléments de corruption qui sortaient de la source même où la morale doit puiser sa force et la sanction de ses préceptes. Aussi, rien de plus intéressant à étudier et à connaître que les moyens employés par les anciens législateurs pour combattre l'action délétère d'une religion qui dégradait la majesté des dieux, en leur prêtant les vices et les passions des hommes. En dépit des détestables exemples qu'offrait la con-

---

(1) Principalement dans les morceaux intitulés : *über die Erziehung der Hellenen zur Sittlichkeit*; *verm. Schriften*, III Th., S. 1 à 374, et *die hellenischen Frauen*, IV Th. S. 223 à 307.

duite des dieux et des déesses, les législateurs parvinrent à ce résultat remarquable, que « Le devoir d'honorer les dieux « à la manière des ancêtres (j'emprunte vos expressions), la « sainteté du serment, le respect pour la vieillesse, l'inviolabilité du mariage et de la propriété, l'horreur pour le « meurtre, ces principes, qui sont la base de la morale chez « tous les peuples, furent aussi fortement inculqués dans l'es- « prit des Grecs ou des Romains, que pouvaient l'être les pré- « ceptes du Décalogue dans la tête des Juifs. » (III *Th. Vorrede*, S. LII.)

Au nombre des moyens employés par les législateurs anciens pour arriver à cet heureux résultat, il faut compter les soins qu'ils donnèrent à l'éducation de la jeunesse des deux sexes, et les précautions qu'ils prirent constamment pour écarter de ses regards tout ce qui pouvait éveiller ses passions, ou corrompre son cœur (S. 154). En insistant sur ce point capital de la civilisation antique, vous avez fait ressortir en même temps le caractère de noblesse et de pureté que l'art grec a conservé, chez les anciens, dans la plupart de ses productions, dans celles principalement qui devaient rester exposées à tous les regards.

Sous tous ces rapports, vous avez apprécié l'antiquité avec bienveillance, mais pourtant avec justice; et vous avez plusieurs fois combattu les jugements que les théologiens et les sermonnaires fondent sur des exemples isolés, ou sur les peintures exagérées de quelques Pères de l'Église. En s'attachant à certains faits, en négligeant les autres, il n'y a rien de plus facile que de rabaisser l'art et la société païenne aux yeux de la morale. Vous avez reconnu que les exemples de peintures obscènes, dont nous parlent les anciens, sont des exceptions qui se rencontrent jusque dans notre société moderne (S. 294, 295; 364, 365), où la morale a cependant pour base une religion dont les préceptes défendent et répriment tous les excès.

Il n'entrait pas dans votre plan d'insister davantage sur ce point délicat. Vous êtes resté dans les généralités : mais

vous en avez dit assez, pour faire présumer comment vous auriez expliqué les détails et les difficultés du sujet, si vous aviez jugé à propos de le traiter.

Vous aurez donc lu avec quelque surprise le Mémoire d'un docte archéologue (inséré dans le *Journal des Savants*, décembre 1835), sur *la peinture obscène* chez les anciens, sur ce qu'il appelle la *pornographie;* Mémoire d'où il résulte que les peintures licencieuses, extrêmement multipliées chez les Grecs et les Romains, formaient un ornement *habituel* dans les maisons, les palais, les temples et les portiques.

La conséquence de ce résultat est très-grave; plus grave peut-être que ne l'a soupçonné l'auteur. Si un tel fait était bien établi, il faudrait certainement beaucoup rabattre de l'opinion que vous avez émise. Car il ne s'agirait plus seulement de ces statuettes licencieuses, de ces lampes et autres ustensiles présentant des formes obscènes, lesquels, destinés à l'amusement des libertins, ou à l'ornement des mauvais lieux, ont pu être facilement soustraits aux yeux qui ne devaient pas les voir : il s'agirait de tableaux fixés aux murs, continuellement en vue de tout le monde, pouvant souiller à chaque instant les regards des femmes et de la jeunesse. En présence d'une si odieuse monstruosité, il ne serait guère possible d'admettre l'appréciation bienveillante que vous avez faite de la civilisation morale des anciens. Il faudrait désormais abandonner l'antiquité aux déclamations des théologiens. Ils n'en pourraient jamais dire assez.

Cette grave accusation est-elle donc fondée? repose-t-elle sur un jugement équitable des faits qu'on a cités? n'est-elle pas détruite ou très-affaiblie par d'autres dont on a négligé de tenir compte? Voilà ce qu'il m'a paru utile de discuter.

---

L'érudition du sujet est faite depuis longtemps. Les principaux textes qui se rapportent aux images licencieuses chez les anciens ont été réunis, entre autres par Spanheim (*De*

*usu et præst. num.* t. II, p. 522-524); par les commentateurs de Martial, de Tibulle, de Properce et de Suétone; par les Académiciens d'Herculanum (*Pitt. di Ercol.* t. I, tav. 15 et 16); et par Millin (*Descr. de trois peint. inédites du Musée de Portici*), qui a traité ce sujet scabreux avec une réserve judicieuse (1).

En examinant le parti nouveau que M. Raoul Rochette a tiré de tous les faits connus, et de quelques autres dont on ne s'était pas servi auparavant, je me suis assuré que les uns, déjà cités souvent et bien entendus, ont été par lui détournés de leur sens véritable, et que les autres n'ont aucun rapport à la question. Tous ces textes, expliqués comme ils doivent l'être, comme les expliquera quiconque sait le grec et le latin, ou ne prouvent rien, ou prouvent, au contraire, que la *peinture obscène*, la prétendue *pornographie*, a été chez les anciens, à peu près comme elle l'est chez les modernes, l'effet de fantaisies individuelles; que, dans tous les cas, l'usage en a été fort restreint; qu'elle n'a jamais été admise dans la *décoration d'aucun* édifice public sacré ou civil; et que, dans les habitations particulières, elle a presque toujours été bornée à l'ornement d'appartements *secrets* au service des libertins ou des femmes publiques.

Je ne doute pas, monsieur et illustre confrère, que le simple énoncé de ce résultat ne se trouve conforme à l'opinion que vous avez conçue vous-même. Il me reste à prouver qu'il est l'expression exacte des faits. Pour y parvenir, je n'aurai, pour ainsi dire, qu'à rétablir le sens de ceux-là même qui ont été allégués.

(1) M. Raoul Rochette appelle ce travail de Millin *un coup d'œil superficiel*. Millin, qui avait sous la main tous les textes réunis dans plusieurs ouvrages, pouvait sans peine citer ceux qu'on avait cités avant lui. Il a mieux aimé choisir : il a bien fait. Son travail est qualifié de *superficiel*, parce qu'il ne renferme aucun des textes que M. Raoul Rochette a cités lui-même, en outre de ceux qui étaient connus; mais, comme ces textes sont pour la plupart étrangers à la question (ainsi qu'on le verra), Millin aurait surtout mérité le reproche qu'on lui fait, s'il s'en était servi.

I. *Observation générale sur le sujet. — Distinction à faire.*

L'opinion du savant archéologue est résumée dans ce passage qui sert d'introduction au Mémoire sur la *Pornographie*. Je le transcrirai en y joignant quelques remarques :

« De la pornographie. Il s'agit de ces compositions licencieuses, dont on ne se ferait pas une idée suffisamment exacte, « si l'on croyait qu'elles représentassent des images *lascives* « telles que nous les connaissons par quelques vases peints, « ou des scènes *voluptueuses* telles que nous les offrent deux « charmantes *peintures* d'Herculanum (t. 1, *tav.* 15 et 16), et « que ces compositions mêmes fussent, exclusivement, et dans « le principe, destinées à des usages domestiques. »

Il y a ici une évidente confusion : le mot *pornographie*, venant de πόρνη, *prostituée*, *femme publique*, dans l'emploi qu'on en fait ici, ne peut, en tout cas, convenir qu'aux *images tout à fait obscènes*, et nullement aux scènes *érotiques* ou *voluptueuses* des deux peintures d'*Herculanum*, que l'on qualifie *charmantes*, lesquelles, en effet, n'ont rien d'*obscène*. Le même mot ne peut convenir à des choses si distinctes; cette confusion qui règne dans tout le Mémoire, en forme le vice radical.

« La théologie des Grecs admettait, dans un sens positif ou « allégorique, une foule d'images contraires à l'honnêteté, qui, « d'abord présentées sous une forme sacerdotale, dans un style « de convention hiératique, n'exprimaient que des dogmes sa- « crés, et ne s'adressaient qu'au sentiment religieux. » Cette observation est parfaitement juste; elle a été faite et très-bien exprimée en d'autres termes par Millin, et elle rend compte de l'emploi fréquent de certaines figures et d'ustensiles que nous qualifions d'*obscènes*, mais qui ne l'étaient pas pour les anciens.

« Plus tard, à mesure que l'art s'était perfectionné au « sein d'une civilisation corrompue, ces images devinrent, « entre les mains de peintres habiles, des moyens propres à « séduire des imaginations ardentes, et à flatter des passions « immorales; des tableaux obscènes furent placés *jusque*

« *dans les lieux sacrés* [c'est là ce que je nie]; de *grands* « *artistes* [lisez, *un grand artiste*, Parrhasius] se signalèrent par « des compositions de ce genre, soit pour se délasser de tra- « vaux plus graves, soit par l'effet d'une direction vicieuse du « goût individuel, qui ne trouvait que trop de sympathie dans « la dépravation publique. C'est alors que deux peintures, « exécutées pour un particulier, dans le seul objet de flatter « les sens et de charmer les yeux, devinrent l'ornement *ef-* « *fronté* [lisez, *secret*] *d'habitations privées* [lisez, de la *chambre* « *à coucher de Tibère*]; c'est alors que des tableaux [lisez, *un* « *tableau*] qu'en d'autres temps on aurait rougi de voir et de « posséder, furent affichés [lisez, *fut consigné*] dans un testa- « ment, et légués à un empereur [ajoutez, *à l'infâme Tibère*], « sous la condition d'opter entre une image obscène et une « somme énorme; et que, placé dans cette alternative *aux* « *yeux du monde entier* [lisez, *aux yeux de ses familiers*], le « choix du prince, en se prononçant pour la peinture, donna « à la société païenne [lisez, *aux compagnons de ses débauches*] « la mesure de tout ce qu'elle avait de vices [lisez, *de tout ce* « *qu'il avait de vices*]. Grande leçon que reçut alors la con- « science du genre humain [la *conscience du genre humain* « n'a rien à faire avec le caprice *exceptionnel* d'un dé- « bauché], et qui ne doit pas être perdue pour l'intérêt de « l'art [en quoi l'art est-il intéressé à ce caprice individuel?]: « c'est aussi parce qu'il s'y trouve une leçon de haute mora- « lité [où est la moralité?], qu'il doit m'être permis de *rétablir* « cette page de son histoire [cette page *rétablie* devra être en « grande partie *effacée*]. »

On ne peut manquer d'apercevoir combien sont exagérés tous les traits de ce tableau. L'élégance de la forme dissimule ici très-imparfaitement une erreur grave, qui consiste à généraliser des faits isolés, et surtout à confondre sous une même dénomination flétrissante, et dans une proscription commune, des représentations très-différentes les unes des autres, soit par la nature des sujets, soit par le but que se proposaient leurs auteurs. Le lecteur le moins attentif conçoit,

en effet, qu'il est peu raisonnable de comprendre sous le nom de *pornographie* tout à la fois des symboles religieux qui n'étaient point obscènes pour les anciens, des scènes érotiques qui pouvaient ne pas blesser le plus chaste regard, et ces images d'un révoltant cynisme, d'où l'homme honnête se hâte de détourner la vue. L'antiquaire, qui voudra rester dans le vrai, formera de ces derniers sujets une classe *entièrement séparée*, à laquelle il réservera le nom odieux de *pornographie*, si toutefois il adopte ce mot, et le sens qu'on y attache; ce qui est fort douteux. Il aura donc l'attention de distinguer parmi les productions de l'art antique:

1° Certaines images, il est vrai, contraires aux idées que nous nous faisons de l'honnêteté, par exemple des figures *ithyphalliques*, exprimant pour les anciens des symboles que leur religion leur permettait d'*exposer* dans *certains* temples, tels que ceux de Priape, ou qui servaient dans les cérémonies de quelques sociétés secrètes; symboles, ainsi que le reconnaît M. Raoul Rochette (pag. 721), « qui, traités dans le style hié- « ratique, n'offraient le plus souvent qu'une image peu propre « à enflammer les sens, » et conséquemment n'ont rien de commun avec la *pornographie*.

2° Les ustensiles de forme obscène, les vases peints à sujet licencieux, les figurines dans une attitude lascive, objets de curiosité ou de caprice, à l'usage des débauchés ou des courtisanes.

3° Les *peintures* représentant des scènes tendres et amoureuses tirées de l'histoire des dieux et des héros, ou prises de la vie civile, traitées d'après les principes de l'art, d'une manière plus ou moins vive et passionnée, pourtant sans aucun motif obscène, analogues aux sujets mythologiques que les peintres modernes les plus scrupuleux n'ont pas dédaigné de traiter.

Ces représentations, quoiqu'elles ne fussent pas sans danger pour de jeunes imaginations, que les moralistes aient dû s'élever contre elles, et que les Pères de l'Église en aient fait l'objet de sorties violentes contre le paganisme, ces représentations, dis-je, ont dû être, ont été certainement exposées dans des maisons particulières, comme elles le se-

raient encore dans nos collections publiques ou privées. Ainsi des tableaux représentant les amours de Jupiter, de Vénus et d'autres dieux, traités de cette manière, ont pu être, sans nulle difficulté, placés dans les temples de ces divinités.

4° Les sujets réellement *obscènes*, fruits de l'imagination déréglée des artistes, sollicitée par le goût des libertins et des courtisanes, qui faisaient le digne ornement de leurs habitations, avec les figurines, lampes, ustensiles obscènes qu'on trouve dans nos cabinets d'antiquités.

C'est là une classe de peintures, je le répète, *entièrement à part*, dont on trouve des exemples *rares* chez les modernes, aussi bien que chez les anciens; de ces dessins odieux, il nous en est venu de l'ancienne Égypte; il en vient de la Perse, de l'Inde et de la Chine; les portefeuilles de quelques amateurs en contiennent qui ne le cèdent point aux *chefs-d'œuvre*, en ce genre, des artistes occidentaux. Mais dans aucun de ces pays, pas plus qu'en Grèce et en Italie, ni chez quelque nation civilisée que ce soit, de tels sujets n'ont été impunément, je ne dis pas exposés dans un lieu public, mais livrés, dans les habitations particulières, aux regards des femmes et des jeunes gens. Partout ils ont dû être gardés en portefeuille, ou placés dans des lieux *réservés* peu accessibles.

Il faudrait des preuves bien positives pour établir qu'il en fut autrement chez les Grecs et les Romains. Si ces preuves existent, tout est dit : l'invraisemblable sera vrai, ce qui est arrivé plus d'une fois en histoire. Mais je prétends qu'elles n'existent pas. Vous allez en juger.

---

Dans toutes les questions, il existe un petit nombre de faits qui dominent les autres, et dont l'explication complète est la première condition de tout travail consciencieux. Dans celle-ci, par exemple, il en est qui auraient dû arrêter tout d'abord le savant archéologue. C'est 1° que sur le grand nombre de sujets de peinture qu'on a retirés d'Herculanum, sujets de tous genres, où les amours des dieux jouent un grand rôle, il

n'en est que *trois* ou *quatre* (1) qui soient équivoques, et aucun qui soit *obscène*; 2° que, parmi les peintures de Pompéi, on n'en a trouvé que très-peu qui ont ce caractère; encore le lieu où elles sont placées a-t-il pu être l'appartement secret de quelque débauché, ou de quelque courtisane; 3° que sur l'immense quantité de vases peints, qui existent maintenant dans nos collections, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui portent des peintures auxquelles on puisse reconnaître une intention vraiment obscène, les figures simplement ithyphalliques, qu'on trouve sur beaucoup d'autres, n'ayant presque toujours qu'une signification symbolique et religieuse.

D'où il résulte que les *obscénités*, et surtout dans les peintures des habitations, ce qui nous occupe ici exclusivement, n'étaient que des *exceptions* et des caprices individuels. M. Raoul Rochette conclut de quelques représentations licencieuses l'extension de l'usage; mais, ne tenant pas compte de leur grande rareté, et des causes qui en expliquent la présence, là où elles étaient placées, il prend les *exceptions* pour *la règle*, et en tire une conséquence qui repose sur une grave erreur de raisonnement.

Cette erreur en annonce d'autres. Mais, avant de les indiquer, il faut prouver que ces *peintures obscènes*, que l'on croit si *nombreuses*, n'ont pas même eu de nom chez les anciens, qui ne se sont jamais servis du mot *pornographie*, pour les exprimer.

---

§ I. *Le mot πορνογραφία, bien loin d'être un terme* générique *chez les Grecs, n'existe même pas dans leur langue.*

Le mot *pornographie* est assez souvent employé, par ceux

---

(1) Ce sont les tav. 32, 33, 34, du t. V, représentant le même sujet répété, savoir un satyre qui soulève le voile d'une nymphe endormie. La situation *ithyphallique* du satyre est la seule circonstance *obscène* de cette composition; mais l'habitude de voir des figures priapiques dans cette situation rendait la circonstance indifférente pour un œil romain.

qui écrivent sur les arts, pour désigner la *peinture obscène*, quoique l'étymologie du mot conduise à un sens différent. Mais personne, jusqu'à présent, si je ne me trompe, n'avait attribué aux anciens l'usage d'un pareil mot. C'est ce qu'a fait M. Raoul Rochette : « Ces peintures (licencieuses), dit-il, d'une « composition *plus ou moins obscène, étaient comprises* sous le « nom *générique* de πορνογραφία (p. 724=P. A. p. 258). » Plus bas, (p. 730, n. l. 2=P. A. p. 265, n. 3) : « Je remarque que les su- « jets tels qu'ils sont indiqués par le mot *scorta* appartiennent « évidemment à la πορνογραφία. » Ceci est beaucoup plus qu'une observation grammaticale. Si les Grecs ont eu un mot *générique* pour exprimer la *peinture obscène*, ce sera déjà une forte preuve que cette peinture formait, en effet, un *genre*, une *branche* de l'art, comme serait la *miniature*, la peinture de *paysage*, d'*histoire*, d'*intérieur*, d'*ornement*, etc. L'opinion sur l'extrême profusion de ce genre de peintures serait établie par cela seul, et pourrait se passer d'autre preuve. Plus l'usage du mot πορνογραφία aurait d'importance, plus il serait nécessaire d'en établir la réalité.

Mais je demanderai dans quel auteur ancien on a découvert le mot πορνογραφία. Je suis certain qu'il n'y en a point d'exemple. Dans un passage *unique* d'Athénée, on trouve bien l'adjectif πορνογράφος, comme une épithète donnée à trois *peintres* entre tous les autres; mais πορνογραφία n'existe nulle part.

Quant à l'adjectif, le sens qu'on lui a donné quelquefois de *peintre de sujets obscènes*, est-il bien celui qui lui est attribué dans l'unique texte où nous le trouvons employé? Cela me paraît fort douteux. On sait que πόρνη (venant de πέρνω, πέρνημι ou περνάω, *vendre*) est le terme propre pour désigner une femme publique; et que ἑταίρα, *amie*, autre mot qu'on employait également, en était l'*euphémisme* (Athen. XIII, 572, a.). Aussi, dans tous les composés où entre le mot πόρνη, il conserve cette signification exclusive (tels que πορνοβοσκός, πορνογενής, πορνοδιδάσκαλος, πορνοσκόπος, πορνόρτυψ, πορνομανής, πορνοτελῶνες, πορνοφίλος). Dans tous ces composés, l'idée de *courtisane*, de *femme publique*, est la seule qui soit attachée à

πόρνη; celle d'*obscénité* ne s'y trouve pas. De même, πορνογράφος ne peut avoir qu'une de ces deux significations, celles d'un peintre qui *peint des courtisanes*, ou d'un auteur qui *écrit sur les courtisanes*. Et, en effet, dans les lexiques (y compris ceux d'Henri Estienne, de Schneider et de Passow), cet adjectif est toujours expliqué ainsi.

Ce que la simple étymologie du mot nous apprend résulte encore de l'emploi qui en est fait dans le passage *unique* d'Athénée, où il est cité : « Quant à toi, sophiste, tu te traînes « dans les tavernes, non avec des *amis*, mais avec des *amies* « (οὐ μετὰ ἑταίρων ἀλλὰ μετὰ ἑταιρῶν), ayant autour de toi une « foule d'entremetteuses, et colportant toujours de ces *livres* « d'Aristophane, d'Apollodore, d'Ammonius, d'Antiphane, de « Gorgias d'Athènes, de tous ces gens qui ont *écrit sur les* « *courtisanes d'Athènes* (πάντων τούτων συγγεγραφότων περὶ τῶν « Ἀθήνησιν ἑταιρίδων)... Vraiment on ne se tromperait guère en « t'appelant *pornographe*, ainsi qu'on l'a fait pour les peintres « Aristide, Pausanias, et de plus pour Nicophane, dont parle « Polémon dans son livre sur les tableaux de Sicyone, comme « habiles à peindre ces femmes. » (Athen. XIII, 567, a. b.)

Pourquoi dit-on que le sophiste Myrtile méritait d'être appelé *pornographe?* c'est qu'il colportait les *livres* de quelques littérateurs, la plupart de l'époque alexandrine, qui avaient écrit sur les courtisanes (πόρναι), tels qu'Aristophane, Apollodore, etc.; ces livres étaient des espèces de *biographies* des plus célèbres de ces femmes, qui avaient joué un si grand rôle dans la société grecque, et qui avaient été liées avec les hommes les plus remarquables de leur temps. On y rapportait leur origine, leur histoire, et surtout leurs bons mots, comme on le voit par les extraits du recueil d'anecdotes *pornographiques* du poëte comique Machon (ap. Athen. XIII, 578-583). Aristophane de Byzance avait composé la biographie de cent trente-cinq de ces femmes célèbres; Apollodore et Gorgias d'Athènes, celle d'un nombre plus considérable encore. (Athen. XIII, 533, d.—Cf. F. Jacobs, *verm. Schriften*. IV, p. 315.) L'article où Élien (*Hist. Var.* XII, 1) raconte la belle conduite de Milto, dite Aspasie, lorsqu'elle était la concubine d'Ar-

taxerce, est, selon toute apparence, tirée d'une de ces biographies; il nous montre quel était le caractère de ces livres, et sous quel jour les courtisanes célèbres y étaient représentées. Ce n'étaient nullement des livres *obscènes*, comme ceux qu'on attribuait à *Éléphantis*, à *Philænis*, à *Botrys*, contenant les secrets d'une débauche raffinée, ou comme les livres de contes Milésiaques qu'Aristide avait composés, espèce de romans licencieux que Plutarque appelle ἀκόλαστα βιβλία Μιλησιακῶν (Plut. *in Crass.* § 32. Cf. Lucian. *Amor.* § 1, t. II, p. 397. Ovid. *Trist.* II, 413), et dont le Parthe Suréna trouva un exemplaire dans les bagages d'un officier de l'armée de Crassus (Plut. l. l.). Ces livres infâmes n'auraient pu manquer d'être cités dans le passage d'Athénée, si les ouvrages colportés par Myrtile avaient eu ce caractère. Les auteurs des *biographies* des courtisanes pouvaient à bon droit être appelés *pornographes*, sans *euphémisme*, ainsi que Myrtile qui colportait leurs écrits, en les enrichissant peut-être de ses doctes commentaires.

C'est au même titre que les *trois peintres* Aristide, Pausanias et Nicophane, avaient reçu, *par exception*, l'épithète de *pornographes*, qui doit signifier que ces artistes aimaient à peindre les plus belles courtisanes de leur temps, soit à faire leurs portraits, soit à représenter quelque trait de leur vie; tableaux qui pouvaient fort bien n'être pas obscènes.

L'idée de *peinture* ou d'*écrit* obscène n'est donc réellement pas attachée à l'adjectif *pornographe*, et le substantif *pornographia* (s'il avait existé chez les anciens) n'aurait probablement pas eu la signification qu'on lui prête. La manière dont s'exprime Athénée (ὡς Ἀριστείδην, καὶ Παυσανίαν, ἜΤΙ τε Νικοφάνη) montre bien que ces trois peintres étaient les *seuls* qui avaient reçu, par excellence, l'épithète. Le sens *particulier*, non *générique*, qu'on lui donnait, nous explique pourquoi Athénée ne compte parmi les *pornographes* ni Chéréphane, cité par Plutarque comme ayant peint des groupes obscènes (1), ni

(1) Plut. *de aud. poet.* p. 18, B, Wyttenbach a conjecturé que dans ce passage, *Nicophane* devait être substitué à *Chéréphane*. Pourquoi pas, dans celui d'Athénée, *Chéréphane* à *Nicophane*? Quelle nécessité de part

Parrhasius, ce peintre dont on connaissait des ouvrages licencieux : ces œuvres leur auraient mérité, plus qu'à tous les autres, le titre de *pornographes*, si l'épithète avait signifié *peintres d'obscénités*. Athénée, en ne les mettant pas au nombre des *peintres pornographes*, pas plus qu'il n'a mis Éléphantis, Philænis, Botrys, Aristide, au nombre des *écrivains pornographes*, montre bien qu'il n'attachait pas à cette épithète le sens d'*obscénité* qu'on veut lui attribuer. Dans ce cas, les Grecs auraient dit αἰσχρογράφος et αἰσχρογραφία (par analogie avec αἰσχροποιΐα, αἰσχρολογία, ou αἰσχροῤῥημοσύνη), ou bien encore ἀναισχυντογράφος, ἀναισχυντογραφία, puisque Polybe (XII, 13, 1) appelle ἀναισχυντογράφοι (non πορνογράφοι) les auteurs d'*écrits obscènes* tels que ceux qu'on attribuait à Philænis et à Botrys.

Mais quand même l'adjectif πορνογράφος aurait le sens de *peintre obscène*, on ne se serait pas moins gravement trompé en disant que le mot πορνογραφία était un terme *générique* dont les Grecs se servaient pour exprimer toute peinture érotique, *plus ou moins licencieuse*. Dans le fait, le mot *n'existe pas;* on ne trouve qu'une épithète, non pas *générique*, mais toute *particulière*, donnée à *trois* peintres à l'exclusion des autres. Or, de l'usage de l'épithète il ne résulte pas celui du substantif; car l'une peut n'appartenir qu'à un individu; l'autre, au contraire, indique un *genre*. Polémon, le collecteur d'inscriptions, avait reçu le nom de στηλοκόπας; mais jamais les Grecs ne s'avisèrent du mot στηλοκοπία. Conclure de l'un à l'autre, serait à peu près comme si l'on concluait de ce que tel artiste moderne aurait mérité d'être appelé *peintre de courtisanes*, qu'il y a parmi nous un genre appelé *peinture de courtisanes*. L'épithète n'exprime qu'une fantaisie *individuelle*. C'est là une distinction dont chacun comprendra facilement la justesse.

Ainsi, d'une part, quand même les anciens se seraient servis du mot πορνογραφία, il ne s'ensuivrait pas qu'ils auraient eu un terme *générique* pour exprimer la peinture *obscène*, puis-

---

ou d'autre? Le *Chéréphane* de Plutarque avait peint des groupes obscènes; le *Nicophane* d'Athénée peignait des *courtisanes*.

que, selon toute apparence, le sens de ce mot aurait été différent, le terme propre pour rendre cette idée étant αἰσχρογραφία ou ἀναισχυντογραφία.

D'un autre côté, ni ce mot, ni aucun de ceux qui pourraient signifier *peinture obscène*, n'existe chez les Grecs; et si, de l'existence d'un prétendu *terme générique*, on pouvait conclure le *fréquent emploi* du genre, on pourrait induire, au contraire, de l'absence du nom, que la chose au moins était rare et exceptionnelle.

Ainsi, une simple discussion de mots nous conduit justement au même résultat que le fait de la rareté des peintures obscènes à Herculanum et à Pompéi. Nous allons voir qu'il en est ainsi de tous les textes qu'on peut citer.

---

§ II. *Il n'y avait point de* peintures obscènes *dans les maisons d'Athènes. — Explication de divers textes mal entendus.*

En conséquence de son erreur fondamentale sur l'emploi de ce *terme générique*, le savant archéologue a vu partout de la *pornographie* ou des *peintures obscènes* dans l'antiquité. Il en a vu dans les *maisons d'Athènes et de Rome*, dans les *antres* ou grottes des campagnes, sur les *tablettes des petits-maîtres* athéniens, dans les *portiques de Rome*, dans les *temples* et autres lieux publics. Ce genre odieux était-il réellement aussi répandu qu'il le croit? La société antique était-elle, comme il le dit, *corrompue* au point qu'elle supportât partout la vue de si sales images? Personne assurément ne le pensera. Il me paraît facile de prouver qu'elles étaient heureusement d'un usage bien plus restreint et plus limité.

Le savant archéologue a mêlé et confondu des faits qu'il fallait soigneusement séparer; tantôt il a donné aux textes un sens qu'ils n'ont pas; tantôt, par la plus étrange confusion, il a mis au nombre des obscénités toute représentation des amours des dieux, quoique, le plus souvent, ces amours fussent figurés d'une manière qui n'avait rien d'obscène. Tels étaient les sujets représentant Jupiter avec Léda, Danaé, Ganymède; ou bien Vénus avec Mars, Adonis, Anchise, etc.;

sujets qui, chez les anciens comme chez les modernes, ont été reproduits de manière à ne point offenser les regards, et pouvaient tenir leur place dans toutes les collections.

Je vais passer en revue les textes qu'il allègue :

1° Il prétend : « que de bonne heure, ces sortes de peintures (obscènes) avaient dû servir chez les Grecs de *meubles* « et d'*ornements* dans la partie la plus secrète des habitations; « ce qui résulte de l'indication *donnée par Aristophane* au sujet de ces *groupes lascifs, placés dans certains appartements*, « χἀν τοῖσιν δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων (p. 724=P.A. p. 258). »

Mais, en vérité, comment croire à la possibilité d'un si honteux usage, dans une ville policée, et notamment à Athènes, où les mœurs du gynécée étaient si sévères, les femmes astreintes à une si grande réserve, et les enfants soumis par le législateur à une éducation si rigide, où des propos *libres*, tenus en présence d'une femme et d'une jeune fille, étaient un sujet de blâme public et presque d'accusation (Demosth. *c. Mid.* c. 23). Quoi! des *peintures obscènes*, des *groupes lascifs*, auraient été placés dans l'intérieur des maisons, *servant de meubles et d'ornements!* Les pères, les mères de famille en auraient supporté la vue, et les jeunes filles en auraient pu continuellement souiller leurs regards! Cela est impossible. Hâtons-nous d'ajouter, qu'il n'existe aucune preuve de cet usage.

Le vers d'Aristophane, sur lequel on se fonde, a tout un autre sens. Ce vers appartient au passage des Harangueuses où Praxagora, s'adressant à sa lampe, lui dit (v. 5-9) : σοὶ γὰρ μόνῳ δηλοῦμεν· εἰκότως, ἐπεὶ | κἀν τοῖσι δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων | πειρωμέναισι πλησίον παραστατεῖς· | λορδουμένων τε σωμάτων ἐπιστάτην | ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων. « Car c'est « à toi seule que nous révélons nos secrets : et avec toute rai- « son, puisque tu es à nos côtés, même lorsque, dans nos cham- « bres à coucher (1), nous *essayons les manières de Vénus*. Il

(1) Δωμάτιον, *thalamus*, κοιτών. Casaub. et Duport. ad Theophr. *Charact.* 13, p. 111. — Stallbaum *ad* Platon. *Polit.* III, p. 390, c.

« n'est personne qui veuille t'éloigner de sa maison, et craigne « que ton œil discret préside aux mouvements voluptueux « du corps. » Il n'est évidemment question ici ni de *peintures obscènes*, ni de *groupes lascifs* placés dans l'intérieur des maisons, encore moins servant d'*ornements et de meubles*. Praxagora parle des ébats des femmes avec leurs maris, dans l'intérieur du gynécée, n'ayant d'autre témoin que la lampe discrète.

Le sens est tellement clair, qu'on ne doit attribuer cette erreur matérielle qu'à une pure inadvertance; et la cause n'en est pas difficile à deviner. Tout le sens dépend du participe πειρωμένασι qui suit le vers *unique* cité par M. Raoul Rochette. Spanheim (qui a fourni toute l'érudition de cette partie du Mémoire) n'a malheureusement cité que ce vers (1) lequel, en lui-même, n'a qu'un sens incomplet, puisque le verbe manque; mais il suffisait à l'objet de Spanheim, qui n'avait en vue que les mots: Ἀφροδίτης τρόπων (*Veneris figurarum*). En lui empruntant cette citation, et même la faute qui la défigure (2), sans recourir à l'original, M. Raoul Rochette n'a pu voir le mot πειρωμένασι, du vers suivant, mot essentiel qui lui aurait révélé le sens du passage. Au reste, Spanheim, devinant que la citation tronquée qu'il faisait pourrait bien tromper quelque lecteur inattentif, a pris soin de prévenir qu'il ne s'agissait pas de figures peintes (*non de pictis quidem id genus figuris*). Cet avertissement salutaire a été perdu.

Ainsi, le fait dont on a tiré une conséquence si grave pour les mœurs intérieures de la famille athénienne, ne repose que sur une inadvertance. Il ne reste donc nulle preuve qu'il y eût des

---

(1) (*De usu et præst. num,* II, p. 522.) *Prout cæteroquin ab Aristophane dictum pridem ante fuerat, non de pictis quidem id genus figuris*, κἂν τοῖσιν δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων.

(2) Au lieu de τοῖσι, Spanheim a lu, par inadvertance, τοῖσιν, leçon qui détruit toute la mesure du vers, en mettant un spondée au pied pair. M. Raoul Rochette a reproduit cette faute.

*groupes lascifs* exposés dans les gynécées d'Athènes, encore moins qu'ils y servissent de *meubles* ou d'*ornements*.

2° Avant d'aller plus loin, je dois indiquer une erreur du même genre, puisqu'elle tient encore à l'oubli d'un mot dans un passage que sans doute le même savant aura lu dans une citation incomplète, sans recourir à l'original. A l'occasion de quelques vers de Properce, il prétend que « ce poëte nous « représente le *portique palatin* orné en grande partie d'*images* « empruntées aux amours de Jupiter, et sans doute aussi dé- « robées à la Grèce..... *antiqui dulcia furta Jovis : ut Semela* « *est combustus*, etc. (Propert. II, 30, 28). » Il ne s'agit encore ici ni de *peintures*, ni du *portique de l'Apollon palatin*, auquel le poëte est bien loin de penser. Properce dit à sa maîtresse : « Tu peux, ma Cynthie, habiter avec moi les antres « humides des montagnes moussues; là, tu jouiras de l'aspect « des Muses qui ne quittent point les rochers solitaires; tu « les entendras *chanter* les doux larcins de l'antique Jupi- « ter, et dire comment il brûla pour Sémélé, et fut éperdu « d'amour pour Io, enfin comment, transformé en aigle, « il dirigea son vol vers les palais de Troie... » *Libeat tibi, Cynthia, mecum* | *roscida muscosis antra tenere jugis:* | *Illic aspicias scopulis hærere sorores*, | *et* CANERE *antiqui dulcia furta Jovis :* | *ut Semela est combustus, ut est deperditus Io :* | *denique ut ad Trojæ tecta volarit avis.* Le verbe *canere* détermine le sens d'une manière aussi claire que πειρωμένοισι dans le vers d'Aristophane. Properce ne parle pas plus d'images voluptueuses *peintes* et *exposées* dans le Portique palatin, qu'Aristophane de *groupes lascifs* placés dans les maisons d'Athènes.

3° Cette erreur sur les Ἀφροδίτης τρόποι d'Aristophane en a causé d'autres. On veut que ces Ἀφροδίτης τρόποι, ces *groupes lascifs*, comme on dit, placés dans l'intérieur du gynécée, « aient constitué une sorte de *théorie lubrique*, dont les « motifs indécents, *fournis, selon toute apparence, par la danse* « *des courtisanes* (ἐξορχησάμεναι ἀσελγήματα), avaient été fixés « par le *dessin et l'écriture* (p. 725, init. = *Peint. A.* p. 258,

259). » La *danse des courtisanes* n'a rien à faire avec les mots grecs ἐξορχησάμεναι ἀσελγήματα, que l'auteur cite en parenthèse. Le passage de Suidas d'où ils sont tirés, et dont ils ne peuvent être détachés, est ainsi conçu (au mot Ἀστυάνασσα, p. 623 ed. Gaisford.): « Astyanassa, suivante d'Hélène, femme « de Ménélas, la première qui ait inventé les postures..... et « écrit sur les figures amoureuses; elle fut imitée plus tard « par *Philænis* et *Éléphantis*, qui *révélèrent les obscénités de* « *ce genre* (αἳ τὰ τοιαῦτα ἐξορχησάμεναι ἀσελγήματα). » Si M. Raoul Rochette a pu croire que ἐξορχησάμεναι se rapporte à des *danses*, c'est qu'il a oublié ou n'a pas lu votre excellente observation sur l'usage métaphorique du verbe ἐξορχεῖσθαι, lequel, suivi de l'accusatif, s'emploie pour exprimer la *révélation* des choses qui *doivent rester cachées*, comme dans les phrases ἐξορχεῖσθαι τὰ ἀπόῤῥητα, τὰ μυστήρια (dans les *Analecten* de Wolf. I, p. 112. — *In* Achill. Tat. IV, 8, p. 710. — *In* Ælian. *Hist. anim.* p. 548). On voit ce que devient la danse des courtisanes! Il s'agit simplement d'*écrits* dans lesquels Philænis et Éléphantis avaient *révélé* leurs honteux *mystères*. Et en effet, ces deux courtisanes étaient auteurs (ou du moins on leur attribuait la composition) de plusieurs écrits de ce genre. Philænis passait pour avoir composé un livre obscène sur les plaisirs de l'amour (περὶ ἀφροδισίων ἀκόλαστον σύγγραμμα), dont le véritable auteur, selon Æschrion de Samos, était le sophiste Polycrate (Athen. VIII, 335, c. d); le philosophe Chrysippe parlait encore de ces livres de *Philænis* et de ceux d'Archestrate où l'on enseignait les δυνάμεις συνουσιαστικαί (les *aphrodisiaques*), l'art des mouvements et des postures amoureuses (κινήσεις καὶ σχήματα) et les δυνάμεις βρωτικαί, probablement les secrets pour exciter l'appétit, et réparer les forces nécessaires à l'amour (Athen. VIII, 335, d). Ces *écrits*, portant le nom de l'épicurienne Philænis, mais sortis probablement de la main de quelque faussaire (Luzac, *Lectt. Att.*, p. 155), étaient déjà célèbres dès le temps de Chrysippe.

Il existait encore, sous le nom d'*Éléphantis*, d'autres livres du même genre, que Martial appelle *molles Elephantidos li-*

*belli*, où se trouvaient rapportées et expliquées les *Veneris novæ figuræ, quales perditus audeat....* (*Epigr.* XII, 43, 4) : collection tellement infâme, que Tibère la jugea digne de faire l'ornement du *cubiculum*, théâtre de ses débauches secrètes à Caprée, *sedes arcanarum libidinum* (Sueton. *in Tiber.* 43, ibiq. annot.). Le grammairien qui a rédigé l'argument de l'épigramme d'Æschrion, ne l'a pas comprise, lorsqu'il a entendu le mot ἔγραψε d'une *peinture* [εἰς Φιλαινίδα... τὴν γράψασαν ἐν πίνακι τὰς γυναικείας μίξεις]. L'addition ἐν πίνακι est en contradiction avec l'épigramme comme avec tout ce qu'on sait de ces livres, et M. Raoul Rochette, en admettant cette interprétation du grammairien, a encore eu tort de voir là des *groupes obscènes* fixés par le dessin.

4° Ce qui suit n'est pas moins fautif. « Aristophane, dit-il, « fait encore allusion à ce trait de *mœurs grecques* (ces postures « de Vénus), lorsqu'il prête à Eschyle les paroles que voici « (*Ran.* 1355) : ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον Κυρήνης μελοποιῶν; et la « *même allusion* avait été exprimée *par Euripide* dans un pas- « sage de son *Hypsipyle*, qui n'a pas été compris des inter- « prètes : ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον ἄντρον. C'est le mot ἄντρον qui « fait la difficulté, et c'est pourtant ce mot qui aurait dû les « mettre sur la voie (p. 725=P. A. p. 260). »

Il n'y a nulle difficulté pour le vers d'Aristophane; tous les interprètes s'accordent sur ce point. Eschyle dit à Euripide : « O toi qui composes tes vers inspiré par les *douze manières* « de (la courtisane) Cyrène. » Il est clair qu'Aristophane parodie l'épithète δωδεκαμήχανον employée par Euripide dans le fragment de l'Hypsipyle que cite le scoliaste.

Mais, quant à ce fragment, il est sans doute bien difficile de connaître le vrai sens d'un texte isolé, composé d'une préposition, d'un article et d'un adjectif, sans verbe, on pourrait presque dire sans substantif, puisque la leçon est douteuse; et pourtant, s'il y a quelque chose de certain, c'est précisément que le texte ne peut avoir le sens que lui prête M. Raoul Rochette. Comment a-t-il pu s'imaginer, en effet, qu'un poëte grave, sérieux, composant, non une pièce satyrique, mais

une *tragédie*, aurait fait une allusion ordurière aux *douze postures* d'une courtisane dans un *antre*, ἄντρον? Au lieu de la leçon ἄντρον, que donne le scoliaste d'Aristophane, le texte de Suidas porte ἄστρον, qui, selon le savant archéologue, « n'a « *aucun sens*, tandis que ἄντρον *s'explique parfaitement*. » Il est évident, au contraire, qu'ἄντρον ne s'explique pas du tout, et principalement avec l'*allusion* obscène que l'on cherche dans le mot δωδεκαμήχανον, allusion qui, je le répète, dans une tragédie, est tout à fait invraisemblable. Le mot ἄστρον, au contraire, convient parfaitement à ce vers tragique : δωδεκαμήχανον ἄστρον désignera très-bien (comme l'ont entendu plusieurs critiques, notamment Schneider et Passow) le *soleil* qui parcourt les *douze* mois (1), ou bien plutôt la lune qui renouvelle *douze fois* pendant l'année la période de ses phases (σχήματα). Cette épithète, δωδεκαμήχανος, appliquée à l'un ou à l'autre de ces deux astres, Aristophane la trouvait, avec quelque raison, recherchée et prétentieuse; c'est pour cela qu'il la relève, et qu'il s'en moque en l'appliquant à la *science* variée de la courtisane Cyrène, auprès de laquelle Euripide allait, selon lui, chercher ses inspirations lyriques.

Mais, encore une fois, quand il resterait un doute sur la signification précise d'un fragment ainsi mutilé, il ne saurait y en avoir sur le sens proposé, qui blesse toutes les convenances du genre.

5° La raison que M. Raoul Rochette donne, pour maintenir dans le passage d'Euripide et la leçon ἄντρον et le sens qu'il attribue à l'épithète δωδεκαμήχανον, n'est pas plus admissible. « Il ne fallait, dit-il, pour *comprendre toute la pen-* « *sée du poëte*, que se rappeler cette indication de Suétone : « *prostantesque per antra et cavas rupes; ex utriusque sexus* « *pube*, *paniscorum et nympharum habitu* (*Tiber*. 43). » Ces mots de Suétone n'ont aucun rapport avec le passage d'Euripide, et ne peuvent servir en rien à l'expliquer : ils font

(1) Non les *douze signes* du zodiaque; car Euripide ne songeait guère au zodiaque qui était à peine connu des Grecs.

partie de la description des débauches secrètes de Tibère à Caprée : « Il imagina, dit l'historien, de placer jusque dans « les bosquets et les bois des lieux consacrés à la débauche ; « là, des jeunes gens de l'un et l'autre sexe, déguisés en « panisques et en nymphes, se prostituaient dans les antres « et les creux des rochers. » Quel rapport ces infâmes inventions de Tibère peuvent-elles avoir avec un vers d'Euripide ? et comment ce passage de Suétone peut-il nous faire comprendre *toute la pensée de ce poëte?*

6° « Un *nouveau trait de lumière*, ajoute-t-il, nous est « fourni par un passage de Timée sur les danses nocturnes qui « se faisaient dans les *maisons grecques* de son pays, en l'hon- « neur des nymphes. » Je crains que ce nouveau trait de lumière ne serve pas plus que le passage de Suétone à *éclairer* le vers d'Euripide ; ce passage de Timée est ainsi conçu (ap. Athen. VI, p. 250, a) : « Timée, au 22ᵉ livre de ses Histoires, « raconte que, comme l'usage était en Sicile de faire des sa- « crifices aux nymphes dans l'intérieur des maisons, de passer « la nuit ivre autour de leurs statues, et de danser autour de « ces déesses, Démoclès, flatteur de Denys le jeune, proposa « de laisser là les nymphes, disant qu'il ne fallait pas s'occuper « de dieux inanimés, et lui-même vint danser en présence de « Denys. » Je ne puis apercevoir quel *nouveau trait de lumière* peut sortir de cet usage sicilien et de ces rites religieux, lesquels n'avaient rien d'obscène (du moins rien n'autorise à le croire). Comment peuvent-ils *éclaircir* les *antres* de Tibère, et surtout le δωδεκαμήχανον d'Euripide ?

Il en est de même de ce que l'auteur ajoute ensuite : « Et « ce qui *achève* de nous *éclairer* sur ce point, c'est de trouver, « précisément sur deux peintures d'Herculanum, deux de ces « groupes de *nymphes* et de *panisques* (tav. 15 et 16). » Mais qu'est-ce que ces deux groupes, *fantaisies charmantes* (comme les qualifie ailleurs M. Raoul Rochette) d'un artiste ingénieux, ont de commun avec l'usage domestique des Siciliens, où l'amour ne jouait point de rôle, avec les infamies de Caprée, avec le vers d'Euripide ?

C'est cependant à l'aide de tous ces passages, mal entendus, mal interprétés, et rapprochés comme au hasard, que l'auteur voit des obscénités, de la *pornographie* partout dans l'antiquité, et le plus souvent là où il n'y en a jamais eu.

7° Il en trouve encore dans un passage où il est certainement question de toute autre chose : « Il est permis, dit-il, d'in« terpréter de peintures du même genre, exécutées à l'imita« tion de celles de Parrhasius, sinon de la main même de cet « artiste, certaines *images licencieuses* que les petits-maîtres « d'Athènes avaient *coutume de porter dans leurs tablettes.* » La preuve unique de cette prétendue coutume se tire d'un passage d'Anaxilas, poëte comique. Cléarque, dans Athénée (XII, 548, d), cite de ce poëte sept vers qu'il applique à un certain Anaxarque, personnage riche, extrêmement recherché dans sa manière de vivre, et du nombre de ceux qu'on appelait les *heureux* (οἱ εὐδαιμονικοί), les *élégants*, les *fashionables* d'Athènes. Parmi les modes indiquées dans ces vers, il y avait celle-ci : ἐν σκυταρίοις ῥαπτοῖσιν φορῶν | ἐφεσήϊα γράμματα καλά, « portant dans des *sachets de cuir* de belles *lettres éphésiennes.* » Fiorillo, dans ses notes sur Athénée (pag. 95), s'est imaginé que les ἐφεσήϊα γράμματα étaient des peintures *obscènes* de Parrhasius d'Éphèse, que l'on portait dans des *scytales* (il lit σκυτάλια) ou *petits rouleaux.* Cette conjecture est une des plus malheureuses entre celles de Fiorillo, qui sont rarement bonnes. On peut objecter bien des raisons à cette opinion et à la mauvaise correction qui l'appuie. Je me contente des suivantes :

1° De ce que Parrhasius avait fait quelques peintures obscènes, il ne s'ensuit pas qu'il en eût fait assez pour qu'on donnât le nom de son pays à toutes celles de ce genre qui servaient à embellir, nous dit-on, les *tablettes* des petits-maîtres d'Athènes. 2° Parrhasius, né à Éphèse, vivait à Athènes, et exécuta ses principaux ouvrages, peut-être tous, dans cette ville : le moyen de croire qu'un auteur attique les aurait qualifiés de *peintures éphésiennes?* C'est à peu près comme s'il avait appelé les peintures de Polygnote et de son école, *peintures thasiennes.* 3° Les mots ἐφέσια γράμματα ont un

sens précis et déterminé chez les anciens; c'est donc manquer à toute critique que de s'en départir. Ils désignaient *exclusivement* des *caractères*, des *lettres* ou des *paroles* magiques, qu'il était d'usage de porter comme amulettes ou préservatifs, φυλακτήρια (Hesych. et Suidas au mot ἐφέσ. γρ. — Clem. Alex. *Strom.* v, § 46, et les annot.) 4° La correction σκυτάλια, pour σκυτάρια, est gratuite, d'ailleurs incompatible avec l'adjectif ῥαπτά (*cousus*); tandis que les σκυτάρια ῥαπτά sont tout simplement les *sachets de cuir* où ces caractères étaient renfermés, et que l'on portait sur soi, comme encore de nos jours en Orient. M. Raoul Rochette, qui reconnaît lui-même que de *graves* objections s'élèvent contre elle (si *graves* qu'elles la détruisent), sans l'envie de trouver de la *pornographie* partout, n'aurait pu se dispenser d'adopter le sens naturel de ce passage. Comprenne qui pourra comment, dans ces rouleaux, σκυτάλια, cousus, ῥαπτά, on pouvait mettre des *peintures!* il est vrai que pour rendre la chose plus vraisemblable, ce savant convertit ces σκυτάλια, ces *rouleaux*, en *tablettes*, et qu'il propose une autre correction aussi peu admissible que celle de Fiorillo.

1° Il n'y a rien de moins semblable qu'une *scytale* et une *tablette*. Le mot *scytale* (σκυτάλη, σκύταλον) désignait *essentiellement* un objet de forme allongée et arrondie, comme le prouvent les divers sens du mot, qui se prend pour une canne, un bâton, une massue, une bouture, une espèce de serpent, un rouleau, etc. La *scytale* des Lacédémoniens, où s'inscrivaient les ordres envoyés aux harmostes, avait la forme, personne ne l'ignore, d'une baguette, autour de laquelle on roulait en spirale la courroie blanche (λευκὸς ἱμάς) qui portait l'écriture. Ces détails, donnés par Plutarque (in *Lysandr.* § 19) et Aulu-gelle (17, 9), sont reproduits dans les scolies d'Aristophane (*Av.* 1283), de Pindare (*Olymp.* vi, 156), dans l'*Etymologicum magnum*, Suidas et Photius. Jamais les *tablettes* des petits-maîtres d'Athènes n'ont pu être appelées *scytales* (σκυτάλια) par personne, encore moins par un poëte d'Athènes.

2° Comme ces *tablettes cousues* (σκυτάλια ῥαπτά) présente-

raient, dans tous les cas, l'image la plus bizarre, M. Raoul Rochette propose de lire γραπτά. Ainsi, voilà une correction ajoutée à celle de Fiorillo, et, j'ose dire, tout aussi mauvaise. Assurément rien de plus simple et de plus facile à expliquer que l'altération de γραπτόν en ῥαπτόν, *et vice versa*. Cela saute aux yeux, et les exemples que M. Raoul Rochette allègue pour prouver la facilité de cette altération sont superflus. Mais la difficulté n'est pas là. Il aurait dû voir qu'à cause du mot γράμματα qui suit, l'adjectif γραπτοῖς (ἐν σκυταλίοις ΓΡΑΠΤΟΙΣ φορῶν ΓΡΑΜΜΑΤΑ, portant des *peintures* dans des scytales *peintes*) serait une redondance ridicule (1).

(1) J'évite de relever inutilement des erreurs; mais je ne puis m'empêcher de faire remarquer celles qui servent d'appui à la métamorphose des *scytales* en *tablettes*. C'est M. Nitzsch (*Hist. Hom.* p. 77, 78) qui a fourni toute l'érudition de la note explicative à ce sujet. M. Raoul Rochette veut que la *scytale* ne fût pas propre à Sparte, et que ce nom eût été donné à des manuscrits d'une *autre forme*; c'est aller contre le témoignage exprès et formel des anciens. Le scoliaste de Pindare parle, il est vrai, de *scytales larges* (σκυτάλαι πλατεῖαι) qu'il attribue encore aux Spartiates. Après avoir décrit la *scytale* laconienne comme Plutarque, il ajoute : « Selon d'autres, les Laconiens se servaient de *scytales larges*, « y écrivant leurs lettres, et les renfermant dans des étuis en cuir (εἰς « σκύτινα ἀγγεῖα), où ils apposaient leurs cachets. » Ce détail, qui ne se trouve que là, et qui s'éloigne de tout ce qu'on sait de la *scytale* lacédémonienne, paraît bien être une explication fondée sur une étymologie que les grammairiens auront voulu donner du nom de la σκυτάλη, présumant qu'on l'avait ainsi nommée de ce qu'on la plaçait dans un *étui en cuir* (σκύτινον ἀγγεῖον).

M. Raoul Rochette oubliant tout à fait la forme des scytales, s'imagine « que ces *tablettes* ou *scytales* étaient entourées de *peaux* préparées « pour *écrire* ou pour *peindre*, au moyen d'une *couche de blanc;* de là « les expressions λευκὸν δέρμα, λευκὸς ἱμάς, par lesquelles on désignait « ces *peaux*. Sch. Arist. Av. 1288. — Eccles. 76. — Athen. x, 461, « l. 4. » Dans les passages allégués, il n'est point question de *tablettes* entourées de *peaux* pour *écrire* ou pour *peindre*. Il s'agit toujours de la baguette de bois dite *scytale;* et le λευκὸς ἱμάς est précisément non les *peaux*, mais la courroie étroite qui l'enveloppait en spirale et qui portait

Il n'y a rien à changer au vers d'Anaxilas, qui est parfaitement clair.

C'est encore un fait à retrancher des fastes de la *pornogra-*

---

l'écriture. M. Raoul Rochette emploie tous ces passages comme s'il ne se faisait nulle idée de ce qu'ils expriment.

« Il prétend que l'usage de ces *tablettes* ou *scytales* larges était fort « ancien dans la Grèce, témoin le fragment d'Archiloque, ἀχνυμένη « σκυτάλη. » Dans ce fragment, σκυτάλη a simplement le sens métaphorique d'*envoyé* (ἄγγελος), et se rapporte à l'*usage laconien* d'envoyer les ordres au moyen de la scytale. Il en est de même de l'expression de Pindare, ἠυκόμων σκυτάλα μοισᾶν (*Olymp.* 6, 154, ibiq. Bœckh et Tafel.,) où σκυτάλα est pour κῆρυξ, ἄγγελε.

« La mode (des *tablettes* ou *scytales*), ajoute-t-il, *était passée à Athènes*, « au point que, du temps d'Aristophane, ἐλακωνομάνουν était synonyme « de σκυτάλι' ἐφόρουν. Aristoph. Av. 1283. — Schol. ad h. l. — Casaub. « ad Theophr. Char. c. 5. » En faisant *passer cette mode* à Athènes, on espère justifier la correction σκυτάλια dans le vers d'un poëte attique, mais on se trompe tout à fait. Dans Aristophane, le héraut dit au fondateur de la ville aérienne : ... « Avant que tu bâtisses cette ville, tous les « hommes d'alors avaient la *laconomanie* (ἐλακωνομάνουν), ils laissaient « croître leurs cheveux, ils jeûnaient, ils vivaient salement, à la façon « de Socrate, et *portaient des bâtons* (σκυτάλι' ἐφόρουν). » Cette expression (σκυτ. ἐφ.) se rapporte à l'usage laconien de porter de lourds *bâtons*, βαρεῖαι βακτηρίαι, dit le scoliaste, comme dans les Harangueuses, où Aristophane parle des *bâtons laconiens*, βακτηρίαι λακωνικαί (v. 76), et au vers suivant τὰ σκύταλα; de même ici σκυτάλια signifie βακτηρίαι et rien de plus. Il est d'autant plus étonnant que M. Raoul Rochette ait fait cette méprise, que Casaubon, auquel il renvoie dans sa note, ne laisse nul doute sur le sens des mots grecs σκυτάλι' ἐφόρουν; quant au scoliaste, il dit : ἐφόρουν βαρείας βακτηρίας οἱ Λάκωνες. Évidemment le savant archéologue n'a lu ni Casaubon ni le scoliaste, quoiqu'il les cite tous deux; il n'a rien compris non plus au texte d'Aristophane, où ἐλακωνομάνουν n'est pas synonyme de *porter des scytales*, et d'où il est impossible de conclure que la mode des *scytales* était passée à Athènes.

« Ce peu de notions suffit, dit-il, pour *justifier* la leçon σκυτάλια. » Ce peu de notions, réduites à leur juste valeur, suffisent pour montrer qu'elle est *injustifiable*. Aussi M. Dindorf a eu bien raison de ne pas lui faire même l'honneur de la citer dans son édition d'Athénée.

*phie.* Jusqu'ici, tous ceux que le savant archéologue a rapportés en preuve du *grand usage* que les Grecs faisaient de ce prétendu *genre* de peinture, y sont entièrement étrangers. Millin n'a cité aucun de ces faits, j'en conviens, en parlant de la peinture obscène. C'est sans doute cette omission qui lui a attiré l'épithète de *superficiel.* Si Millin vivait encore, il aurait ici beau-jeu pour s'en défendre.

---

III. *Que les anciens n'ont pas exposé des peintures obscènes dans les temples.*

Après avoir écarté tous ces textes parasites, et détruit les conséquences qu'on en a voulu tirer, je viens à la discussion d'un point qui mérite quelque attention. Est-il vrai que des *tableaux obscènes furent placés dans des lieux sacrés?* M. Raoul Rochette le pense, il juge même le fait indubitable. « Le fait, dit-il, de ces peintures obscènes *exposées dans les* « *temples,* se trouvant *constaté* d'une *manière qui ne saurait* « *laisser prise au moindre doute*, ce qu'il nous reste à prouver, « c'est qu'elles appartenaient par leur style et leur exécution « *à l'école historique* (p. 722 = P. A. p. 254).» Sans insister sur les mots *école historique* qui viennent là, on ne sait ni comment ni pourquoi, je dirai que l'auteur n'a pas du tout établi un fait aussi contraire à ce que nous savons de l'antiquité.

Tout le monde reconnaît que *certains* temples contenaient des images qui blessaient l'honnêteté; mais pour me servir des propres expressions du savant archéologue (souvent en contradiction avec lui-même), « ces images présentées sous une « forme sacerdotale, exprimaient des dogmes sacrés, et ne « s'adressaient qu'au sentiment religieux; » ou, comme il le dit plus bas (p. 721=P. A. p. 252) : « Ces groupes, conçus dans le « style hiératique de l'époque, ne présentaient qu'une image « peu propre à enflammer les sens. » Tout cela est fort juste, et très-bien dit. Mais de là à des *peintures obscènes*, à de la *pornographie,* comme on entend ce mot, il y a bien loin : or, *rien* ne prouve qu'on eût exposé dans *aucun* temple autre chose

que des *symboles* semblables à ceux dont nous parlons, et que des scènes tirées des amours des dieux, représentées de manière à ne point blesser la décence. Encore peut-on dire que l'exposition dans un temple de figures *ithyphalliques*, n'était qu'une *exception* permise à certains cultes, qui ne s'étendait pas à d'autres, et qui ne devait avoir que des spectateurs peu nombreux et choisis ; car on a lieu de croire que ces figures ithyphalliques étaient renfermées dans le sanctuaire de ces temples, pour n'être vues que des initiés ou des prêtres. C'est du moins ce qui résulte d'un passage de Sozomène qui nous peint l'étonnement des païens, alors que la destruction des temples antiques amena au grand jour les images ithyphalliques renfermées dans les sanctuaires, et dont ils rougirent, les voyant pour la première fois (*Hist. eccles.* VII, p. 723, D). On a lieu de croire encore que, lorsque ces objets étaient placés de manière que tout le monde indistinctement pût les voir, ils étaient plus ou moins voilés ou déguisés (1).

Pour prouver sa thèse, le savant archéologue cite un texte d'Aristote, un autre d'Aristide, et un troisième d'Origène, enfin de prétendus honneurs rendus à l'impudicité par les Athéniens. Examinons ces preuves l'une après l'autre.

1° « Le temoignage, nous dit-il, classique à tous égards, « concernant ces *peintures obscènes*, est celui d'Aristote, qui « recommande aux magistrats d'écarter soigneusement de la « vue et de l'oreille des jeunes gens toute image malhonnête, « soit en peinture, soit en discours, et qui n'admet à cet égard « d'exception que pour certaines divinités dont le culte com- « portait *ce genre d'abus qu'il déplore.* D'après cela, il est clair « que la LOI *même* autorisait, en certains cas, l'exposition de

(1) Tel fut, peut-être, le Mercure en bois du temple de Minerve Poliade. « On l'aperçoit à peine, dit Pausanias, tant il est couvert de branches « de myrte (Paus. I, 27, 1). » M. O. Müller conjecture, avec beaucoup de vraisemblance, qu'on l'avait ainsi voilé parce qu'il était ithyphallique (*de Min. Poliade*, p. 28). On voulait le soustraire aux regards des jeunes gens des deux sexes et des femmes.

« *peintures indécentes* dans un lieu sacré (1, p. 718-719 = P. « A. p. 249). »

Ce passage d'Aristote ne vous a pas échappé non plus. Mais vous n'y avez vu que ce qui s'y trouve réellement, à savoir la preuve des *précautions* que les anciens prenaient de la jeunesse, et du prix qu'ils attachaient à la conservation des bonnes mœurs (*verm. Schriften.*, III Th. p. 112 ff.).

Pour bien comprendre ce texte, il faut faire ce que le savant archéologue néglige trop souvent; il faut le lier avec ce qui précède et ce qui suit. Le philosophe, parlant de l'éducation des enfants, dit : « Il est bon d'écarter de leurs oreilles et de « leurs regards tout ce qui ne conviendrait pas à la condition « d'hommes libres; le législateur doit donc bannir de la ville « tout propos licencieux (αἰσχρολογία), car l'habitude de tenir « des discours indécents engendre celle de faire des actions de « ce genre : c'est pourquoi, il faut surtout que dès leur tendre « enfance, les jeunes gens ne disent et n'entendent rien de « pareil. »

Cette défense des propos honteux se trouvait aussi dans la législation de Charondas, à en juger par le beau préambule (προοίμιον) que Stobée nous a conservé (XLIV, 40, p. 291, 12), et qui peut très-bien, quoi qu'en ait dit Bentley (*Resp. ad Boyl.* p. 190 sq.), nous représenter, non assurément les propres paroles, mais la pensée de cet ancien législateur (Heyn. *Opusc. acad.* II, p. 163 sq.).

« Or (continue Aristote), si nous défendons de dire rien de « semblable, il est évident que nous devons empêcher qu'ils « ne voient des *peintures* ou des *sculptures* indécentes (1). En

(1) Arist. *Polit.* VII, 15, 8. Je lis avec Coray : φανερὸν ὅτι καὶ τὸ θεωρεῖν ἢ γραφὰς ἢ τύπους ἀσχήμονας, au lieu de λόγους. Les scrupules de Schneider sur cette leçon ne sont pas si *dénués de fondement* que le déclare M. Raoul Rochette, faute, apparemment, de s'être rendu compte de la difficulté : *mihi* θεωρεῖν λόγους *insolens videtur esse et dictio et sententia;* cette remarque de Schneider est judicieuse : en effet, qui a jamais dit, dans aucune langue : VOIR [des peintures] et des DISCOURS?



« conséquence, les magistrats veilleront à ce qu'on ne rencontre ni statue, ni peinture qui offre l'imitation de telles « actions, excepté auprès de ces divinités auxquelles la loi « permet un culte qui admet la bouffonnerie (1). »

On voit qu'il s'agit ici, non de *peintures obscènes* placées en général dans les temples, mais de ces *figures ithyphalliques* qui étaient permises dans ceux de Priape, de Pan et de Bacchus, où figuraient certains génies particuliers tels que *Orthanès, Konissalos, Tychon*, etc. (2).

« Aristote, dit M. Raoul Rochette, *déplore cet abus.* » Point du tout. Il constate le fait, mais il ne blâme en rien la loi qui l'autorise; il l'admet sans hésiter, comme essentiel à tel ou tel culte; seulement, il veut que partout ailleurs rien de pareil ne se montre, et que les yeux de la jeunesse ne soient nulle part frappés de telles images. D'où vient donc sa tolérance pour *certains* temples? C'est d'abord qu'il respecte les usages religieux que la loi autorise; c'est ensuite que la loi elle-même avait pourvu aux inconvénients de l'exposition en *certains cas* de ces symboles, car l'entrée de ces lieux sacrés, la partici-

---

les mots μήτε ἄγαλμα, μήτε γραφὴν, qui se lisent plus bas, donnent la même idée que γραφὴ ἢ τύπος. M. Göttling conjecture que λόγοι ἀσχήμονες signifie les *livres obscènes*. M. Orelli, en traduisant le mot par *Schauspiele* (*philolog. Beitrage*, I. p. 89, cité par M. Jacobs), montre qu'il a entendu par λόγοι des représentations dramatiques; cela expliquerait, à la rigueur, l'incohérence de l'expression θεωρεῖν λόγους. Mais on trouverait difficilement un tel sens au mot λόγος. D'ailleurs, au paragraphe suivant, Aristote parle des farces (ἴαμβοι) et des comédies dont il interdit le spectacle aux jeunes gens; il n'a pu en parler quelques lignes auparavant, et à propos des figures indécentes. Ceux donc qui trouveront ces explications naturelles peuvent les adopter; pour moi, je préfère la correction de Coray. Au reste, le point n'est d'aucune conséquence pour notre objet.

(1) Remarquez qu'Aristote ne dit pas ἀκολασία, ἀσέλγεια, αἰσχροποιΐα, mais τωθασμός, qui emporte moins l'idée d'*indécence* que celle de *bouffonnerie*, de *charge*. Ruhnken *ad Tim. Lexic.* p. 261.

(2) Voy. à ce sujet la note érudite de Schneider (*Addenda*, p. 510), reproduite par M. Raoul Rochette, p. 719 ou 250).

pation aux prières et aux sacrifices n'étaient permises qu'aux *hommes faits*. « La loi, continue Aristote, n'autorise que les « *hommes d'un certain âge* à sacrifier à ces dieux pour le salut « d'eux-mêmes, de leurs enfants et de leurs femmes (1). » Ainsi le correctif à cet usage se trouvait dans la loi elle-même, puisqu'elle interdisait aux femmes et aux enfants de fréquenter ceux des temples où la religion permettait d'exposer des symboles religieux qui pouvaient blesser la pudeur.

Voilà le vrai sens de ce passage d'Aristote ; il prouve donc qu'il s'agit d'une *exception;* et toute la conséquence qu'on en peut tirer, c'est que la loi, qui ne pouvait rien contre les superstitions établies, prenait soin, en les respectant, d'en détruire le danger pour les mœurs.

2° Au reste, le savant archéologue a bien vu lui-même que ce témoignage d'Aristote ne pouvait suffire pour prouver l'usage des *peintures obscènes* dans les temples : la conséquence qu'il en tire, et que j'ai prouvé être fausse, il ne la donne plus ensuite que comme une *simple conjecture*. Après avoir parlé de ce texte, il dit : « Mais nous n'en sommes pas réduits « ici à de *simples conjectures ;* nous savons que l'*impudeur* « *personnifiée*, ἀναίδεια, avait un temple à Athènes. » Voilà donc, dans sa pensée, une preuve positive de l'opinion qu'il veut faire prévaloir, l'autre n'étant qu'une *conjecture;* malheureusement cette *preuve* vaut encore moins.

Car si, ne s'en tenant pas aux deux passages de Suidas (v. θεός) et de Pausanias (1, 28, 5), qui parlent d'*autels* et d'un temple dédiés à l'ἀναίδεια, il était remonté à l'origine même de cette superstition, il aurait vu qu'ici ἀναίδεια désigne l'*audace* ou l'*impudence*, et point du tout l'*impudeur* ou l'*impudicité*, comme l'a cru à tort Winckelmann (*Mon. inéd.* p. 32), erreur qu'on ne devrait plus reproduire (2). En effet Cicéron (*Legg.* II,

(1) Πρὸς δὲ τούτοις ἀφίησι ὁ νόμος τοὺς ἔχοντας ἡλικίαν πλέον προσήκουσαν καὶ ὑπὲρ αὑτῶν καὶ τέκνων, καὶ γυναικῶν, τιμαλφεῖν τοὺς θεούς.

(2) Le savant archéologue s'est pourtant aperçu de cette erreur, mais trop tard. Dans les *Additions* (p. 447), il dit : « ἀναίδεια est ici plutôt

11) nous apprend que ce temple ou ces autels furent élevés, par les Athéniens, à l'*Affront* et à l'*Impudence* (*fecerunt Contumeliæ fanum et Impudentiæ*), d'après les conseils d'Épiménide, pour expier le meurtre des amis de Cylon, victimes de ces deux excès auxquels les Athéniens s'étaient abandonnés (*cylonio scelere expiato*). Clément d'Alexandrie (*Protrept.* 11, 26) dit aussi : Ἐπιμενίδης... Ὕβρεως καὶ Ἀναιδείας Ἀθήνησιν ἀναστήσας βωμούς....

Ainsi l'*impudeur* n'a réellement rien à démêler dans cette affaire, et les Athéniens ne se sont pas rendus coupables de l'infamie, qu'on leur attribue, d'avoir consacré un temple et des autels à l'*impudicité* personnifiée. A Rome la *Pudicité* eut des temples ; chez les Thébains, une peine était infligée à tout artiste qui se serait permis de tracer des figures obscènes. (Ælian, *Hist. var.* IV, 4.) Si nous n'avons point de preuves qu'un tel hommage public ait été rendu par les Athéniens à la pureté des mœurs (mais la sévérité des lois de Solon donne lieu de croire qu'il en était ainsi), du moins rien ne prouve qu'ils aient honoré d'un culte monstrueux la dissolution et la débauche.

3° « Nous savons en outre, ajoute le même savant, qu'il « existait à Athènes toute une classe de génies priapiques, en « rapport avec Aphrodite. » Sans nul doute : à Athènes et ailleurs ; mais que peut-on en conclure ? Ce sont ces mêmes génies liés au culte de Priape, de Vénus ou de Bacchus, auxquels fait allusion Aristote dans le passage cité plus haut. L'existence de ces génies ne prouve en rien que l'on mît des *peintures obscènes* dans les temples. Les images qui s'y rapportaient rentrent précisément dans la classe de ces symboles, de ces groupes qui, selon les expressions de M. Raoul Rochette lui-même, « conçus dans le style hiératique de l'époque, ne pré- « sentaient qu'une image peu propre à enflammer les sens, » et j'ajoute, n'étaient vues que des hommes faits.

---

« l'*impudence* que l'*impudeur*. » Mais alors la conséquence qu'il tire dans le texte de la fausse interprétation tombe par le fait, et cette *preuve* qui venait si à propos au secours d'Aristote, est comme non avenue.

4° Je ne prétends pas nier que l'exposition, dans les temples, de peintures représentant les amours des dieux, ne fût autorisée par la religion. Ces mythes tenaient une trop grande place dans le culte populaire, pour être exclus du nombre des sujets dont l'art embellissait les lieux sacrés. Mais ce qui ne me paraît pas douteux, ainsi que je le prouverai bientôt, c'est que ces mêmes sujets étaient *toujours* exécutés avec la décence convenable. On sent néanmoins que, quelque réservée qu'en fût l'expression, ces sujets, par leur essence même, ne pouvaient avoir l'assentiment des philosophes et des moralistes, parce qu'ils n'étaient pas sans danger pour les mœurs. Jupiter et Léda, Vénus avec Mars ou Adonis, et autres sujets pareils, leur parurent toujours être d'un mauvais exemple, comme devant affaiblir le respect dû à la majesté divine. Aussi, ils recommandaient de les éloigner du regard de l'enfance et de la jeunesse. Car, il en était des peintures représentant certaines fables, comme de ces fables elles-mêmes, qu'ils conseillaient de ne point raconter aux jeunes gens. Selon Aristote, les *Pædonomes,* ou inspecteurs de l'enfance, doivent veiller avec soin aux conversations qu'on lui tiendra, aux mythes dont on lui fera le récit (*Polit.* VII, 15, 5). Platon distingue ce qu'il faut dire aux enfants et ce qu'on doit leur taire (*Polit.* III, 386, a). Il veut qu'on fasse pour eux un choix dans la mythologie, qui formait un des premiers objets de l'enseignement, et qu'on écarte tout ce qui leur pourrait être d'un mauvais exemple, ou leur donner de fâcheuses impressions (*Polit.* II, 378, a. b); quant aux récits poétiques qu'on ne peut se dispenser de leur faire apprendre, on doit sauver par l'interprétation allégorique (ὑπόνοια) ce qu'ils ont de pénible ou d'odieux (*id. ib.* 379, d. e).

Aussi Aristote interdit aux jeunes gens le spectacle des *iambes* (farces) et des *comédies* (1), jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de prendre part aux festins avec les hommes (Arist. *Pol.* VII, 15, 8); il ne parle pas des femmes, parce que cela va sans dire.

(1) Remarquez qu'il ne leur interdit pas les *tragédies*, dont la repré-

C'est dans cet ordre d'idées qu'il convient de se placer pour bien entendre un texte d'Aristide qu'on a cité.

« Cet abus (des *peintures obscènes* dans les temples), dit le « même savant, avait été *porté si loin*, que pour s'en faire une « idée, il faut recourir à d'autres témoignages (que celui d'Aris- « tote), et voici *le plus expressif*, celui qui dans sa généralité « même, embrasse *le plus de monuments de ce genre*, de *toute* « époque et de *tout* pays. » Après cette annonce pompeuse, on s'attendrait à un témoignage qui ne laisse aucun doute sur ce fait extraordinaire. Mais on ne trouve qu'un texte qui n'a nul rapport à ce qu'il s'agit de prouver.

Aristide, dans son discours à Neptune, après avoir parlé de peintures représentant le jeune Palémon entre *Thalassa* et *Galéné*, ajoute, selon la traduction du savant archéologue : « Voilà ce qu'il faudrait se borner à peindre, et non pas ces « sujets *odieux* ou impies, dont je ne saurais assez m'étonner « qu'on ait d'abord souffert l'exposition sans en détourner la « vue, sans en repousser les auteurs, et qu'encore aujour- « d'hui on tolère ces *coupables peintures* au milieu même de « nos temples. » Cette traduction est fort inexacte ; Aristide ne parle ni de *sujets odieux* ni de *coupables peintures*. Il vient de dire que Palémon est représenté, tantôt porté sur un dauphin, tantôt se balançant sur les flots de la mer, ou bien placé entre *Thalassa* et *Galéné*, et souriant à son père Nep-

---

sentation en effet n'avait aucun danger pour les mœurs. La question de savoir si les femmes athéniennes fréquentaient ou non le théâtre (cf. Böttiger, *Furienmaske*. p. 3. — Fr. Schlegel, *Gr. und Rom*. p. 312. — Böckh, *Trag. pr.* p. 37, etc.), est encore indécise. On en avancerait peut-être la solution si l'on faisait la distinction à laquelle nous amène naturellement le passage d'Aristote. Les femmes et les enfants pouvaient assister aux tragédies ; ce que prouvent des textes assez positifs de Platon (*Gorg*. 502, d. — *Legg*. II, 658, d; VII, 817, c.); mais les *comédies* leur étaient interdites. Il est de fait que les passages d'Aristophane qu'on pourrait alléguer (*Pac*. 958 sq. — *Eccles*. 22) ne sont pas des preuves de la présence des femmes aux comédies.

tune; il ajoute : « Ce sont là, dit Aristide (*Orat. in Nept.* « p. 28, Jebb.—t. 1, p. 46, Dindorf.), les spectacles les plus « *agréables* (θεάματα θεάματων ἥδιστα) à voir et à entendre « raconter; il faut se garder d'y ajouter de ces peintures *ter-* « *ribles* (φοβερά) ou *impies* (ἀσεβῆ), dont je m'étonne que les « premiers qui jadis les ont vues aient pu supporter l'as- « pect. Comment ne se sont-ils pas irrités contre leurs auteurs, « et encore à présent comment les souffre-t-on au milieu des « temples? »

Je dis qu'*aucune* expression n'emporte ici l'idée de *peinture obscène;* l'adjectif φοβερά ne signifie pas *odieux;* il signifie *terribles*, en opposition avec ἥδιστα (θεάματα) qui est plus haut. Aux sujets *doux* et *agréables* (ἥδιστα) qu'il a cités, ne portaut aucune atteinte à la dignité divine, Aristide oppose d'autres *sujets effrayants* (φοβερά), ou *impies* (ἀσεβῆ), dont il a parlé plus haut (p. 42), tels que Mars lié avec Vénus (Ἄρεος δεσμά), Apollon en service (Ἀπόλλωνος θῆτειαι), Vulcain précipité dans la mer (Ἡφαίστου ῥίψεις), les douleurs et la fuite d'Ino (Ἰνοῦς ἄχη καὶ φυγαί), et autres mythes relatifs à Neptune, qu'il faudrait, dit-il, exclure *non-seulement de l'Isthme et du Péloponnèse*, mais de *toute la Grèce*. Ce sont les παθήματα θεῶν, dont il ne veut pas plus voir les images qu'entendre le récit, parce qu'ils n'offrent rien de pur, ni de respectueux pour les dieux (οὔτε ὅσιον, οὔτε εὐσεβές). Voilà ce qu'Aristide entend par θεάματα φοβερὰ ἢ ἀσεβῆ. L'idée de *tableaux obscènes* est aussi loin que possible de sa pensée.

Ainsi, ce passage *si expressif* n'exprime rien qui puisse prouver que des *peintures obscènes* furent exposées dans des temples.

5°. Un dernier fait cité concerne bien évidemment (et c'est le seul) le genre des *peintures obscènes*, mais non pas leur *exposition dans un temple*.

Le philosophe Chrysippe, dans son livre sur les anciens physiciens, avait parlé d'un tableau représentant Junon qui se livre à un acte obscène avec Jupiter, tableau dont il donnait une explication philosophique (Diog. Laert. VII, 187

188). On lui reprochait d'avoir inventé ce tableau tout exprès pour amener son explication, et on remarquait qu'il n'était question de cette peinture dans *aucun* des ouvrages qui traitaient des anciens tableaux. Voici maintenant les conséquences que M. Raoul Rochette a tirées du fait : « Il ne résulte pas moins de cette circonstance que, *dans les temples les plus célèbres*, assez de peintures licencieuses avaient pour « objet les *divinités du premier ordre*, pour que ce philosophe « ait pu se permettre d'en inventer une qui lui semblât propre « à être expliquée dans un sens philosophique; car s'il en eût « été autrement, l'imposture de Chrysippe eût été trop grossière. »

Mais le premier point à établir serait que cette peinture, réelle ou de pure invention, eût été supposée placée dans un *temple*, et dans un *des plus célèbres*. Or, c'est là ce qu'on ne trouve indiqué nulle part. Diogène de Laerte ne dit point où elle se trouvait. Origène, qui décrit cette peinture d'après un des ouvrages mêmes de Chrysippe qu'il avait sous les yeux, dit *qu'elle était à Samos :* παρερμηνεύει γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ ἐν ᾗ ἀῤῥητοποιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγέγραπτο (1). M. Raoul Rochette décide que Chrysippe la supposait placée dans l'*Héréum*, ou temple de Junon, de cette ville. L'assertion n'est pas seulement gratuite, elle paraît bien peu vraisemblable. Certes, la circonstance qu'une si grossière obscénité se serait trouvée dans le fameux *temple de Junon* aurait été trop frappante, pour qu'Origène, en la passant sous silence, eût négligé le parti qu'il en pouvait tirer. Dans l'ardeur de controverse qui a dicté son invective contre Celse et contre le paganisme, il ne pouvait omettre une circonstance qui lui aurait donné si beau jeu. Une peinture représentant un acte in-

(1) C. Cels. IV, p. 196 ed. Spencer. Chrysippe, cité dans une des homélies clémentines (t. I, p. 667 *Collect. Coteler.*), mettait cette peinture à Argos : Χρύσιππος... τῆς ἐν Ἄργει εἰκόνος μέμνηται, πρὸς τῷ τοῦ Διὸς αἰδοίῳ φέρων τῆς Ἥρας τὸ πρόσωπον. (Cf. Baguet *de Chrysippo in Comm. Soc. Lovan.* t. IV, p. 347, 348.)

fâme de la reine des dieux dans son propre temple ! quel beau texte de déclamation contre les païens ! quel argument à joindre à tous les exemples, à tous les reproches dont il les accable ! La peinture (si elle n'est pas une pure invention de Chrysippe, comme l'ont dit les anciens) faisait sans doute partie de quelque collection particulière, où elle n'était montrée qu'avec réserve ; et c'est peut-être pour cette raison qu'elle avait échappé à l'attention de Polémon, d'Hypsicrate, d'Antigone et des autres auteurs d'ouvrages sur les anciens tableaux.

Mais c'est trop attacher d'importance à un indice si douteux en lui-même, et qui, fût-il vrai, ne prouverait en rien ce qu'il s'agit de prouver, à savoir que des *peintures obscènes* ont déshonoré les temples anciens.

Ce fait si grave, et qu'on nous donne pour *indubitable*, n'est donc réellement appuyé sur aucune donnée de quelque valeur. Les observations suivantes vont achever d'en montrer toute l'invraisemblance.

---

IV. *Que les peintures représentant les amours des dieux, et servant à orner les maisons, n'étaient point* OBSCÈNES.

Si les anciens, comme on le prétend, n'ont pas cru déshonorer leurs temples en y plaçant des peintures licencieuses, de la *pornographie,* ils n'ont pas dû se montrer plus scrupuleux dans la décoration des habitations privées ; ils n'ont pas dû l'être davantage dans la manière de représenter les amours des dieux, *cette intarissable source d'impuretés.* Il faut donc s'attendre à ce que leurs maisons auront contenu nombre de ces peintures obscènes, et que plusieurs auront eu les dieux pour héros des scènes honteuses qu'elles représentaient.

C'est bien aussi là ce que prétend établir M. Raoul Rochette. Mais il n'y réussit qu'en confondant toute peinture *érotique* avec une peinture *obscène.* Pour lui, des tableaux re-

présentant *Mars avec Vénus, Jupiter avec Léda, etc.*, étaient nécessairement de la *pornographie*.

Il dit : « La religion grecque fournissait pour des compositions de ce genre un fonds inépuisable. » Ce qui est parfaitement juste. « L'Olympe, ajoute-t-il, était le vaste champ où « le libertinage de l'art *pouvait* puiser à son choix des inspirations de toute espèce; et il n'y avait pas d'*impureté* qui ne « trouvât de modèle dans le mythe de quelque dieu (p. 719.= « P. A. p. 250). » Cela est encore vrai : mais la question consiste à savoir si l'art *voulait* ce qu'il *pouvait;* en d'autres termes, si le *libertinage de l'art* a eu réellement recours à l'Olympe. Toujours est-on sûr qu'il *pouvait* s'en passer ; car celui qui voulait peindre des obscénités, n'avait nul besoin de mettre les dieux en scène, et nous verrons bientôt qu'on les prenait rarement pour héros des scènes licencieuses.

L'auteur nous dit : « Les aventures de Vénus formaient tout « un cycle de sujets voluptueux, dont l'art *avait dû* s'emparer, « et qu'il pouvait traiter à son gré *sans respecter la décence,* et « sans manquer à la religion (p.720.=P. A p.250). » C'est encore justement là la question. Tout prouve au contraire que, dans le plus grand nombre de cas, ces sujets *amoureux* étaient représentés de manière à *respecter la décence*. La même observation s'applique à ce qui suit : « Les nombreuses amours du maître « des dieux avaient offert au génie des peintres, comme à « celui des poëtes, une source féconde d'images *érotiques* (très-« bien; mais non *obscènes*) dont nous pourrions à peine, « d'après *quelques faibles traits* qui nous en restent, nous figu-« rer quelles avaient pu être l'*audace et l'effronterie* (p. 720.= « P. A. p. 251). » Il aurait été à désirer qu'on nous eût dit quels sont au moins ces *faibles restes* qui accusent tant d'*audace et d'effronterie;* car, tout montre encore que les amours de Jupiter, comme celles de Vénus, n'étaient point représentées d'une manière *licencieuse*. L'exemple unique que l'on cite, le vase du Vatican, où Jupiter, aidé de Mercure, se dispose à escalader la fenêtre d'Alcmène, nous présente une *caricature* comique, mais non un *sujet obscène* (*Vases d'Hamilton*, t. IV,

pl. 105. — Winckelm. *Mon. ined.* n° 190. — Sujet reprod. sur un vase de la coll. Pourtalès, pl. x). Rien ne dit qu'il en fût autrement du tableau dont nous parle Pline, représentant *Jupiter accouchant de Bacchus,* et gémissant comme une femme au milieu des déesses qui faisaient l'office d'accoucheuses (Plin. 35, 11). L'expression *petulans pictura* n'exprime que la *hardiesse* de la caricature, qui se moquait un peu de la majesté divine. On ne comprend pas même comment un tel sujet pouvait être *obscène.*

M. Raoul Rochette, partant de l'idée que ces peintures (représentant les amours de Jupiter) étaient *licencieuses,* nous dit : « Il est *évident* que ces peintures qui étaient, *par leur « sujet même*, *licencieuses* et *sacrées*, n'avaient pu être exécu- « tées, dans le principe, que *par un motif religieux,* qu'avec « l'intention d'être *dédiées dans un temple* (p. 720.=P. 251). » Voilà qui nous ramène aux peintures *licencieuses* déposées dans *les temples*, mais on peut répondre : 1° Qu'elles n'étaient pas *licencieuses* par leur *sujet même;* nous en avons la preuve par celles qui nous restent. 2° Qu'elles n'étaient pas nécessairement *sacrées,* c'est-à-dire, destinées à orner le temple du dieu. Par exemple, les deux caricatures dont il vient d'être question n'étaient, à coup sûr, ni *licencieuses* ni *sacrées.* 3° Il n'est pas *évident* qu'elles dussent être *dédiées* dans un *temple.* Le contraire est à peu près certain.

« Telles étaient *certainement* celles (ajoute-t-il) qu'avait en « vue Euripide dans son Hippolyte. » Lorsque Hippolyte dit à son père qu'il est resté pur du contact de l'amour, qu'il ne le connaît que pour en avoir entendu parler, ou pour l'avoir vu en peinture (πλὴν λόγῳ κλύων, γραφῇ τε λεύσσων, *Hipp.* 1008, Monk), il n'est pas du tout *certain* qu'Euripide veuille parler d'une peinture *obscène.* Il pouvait n'avoir en vue qu'une de ces scènes *érotiques,* pareilles à celle d'*Ulysse couché avec Circé* (γυνὴ καθεύδουσα σὺν ἀνδρὶ ἐπὶ κλίνῃ), représentée sur le coffre de Cypselus (Paus. v, 19, 7); car, je suis convaincu, avec le savant archéologue, « que ce groupe, conçu dans le style « hiératique de l'époque, n'offrait point une image *licencieuse*

« (p. 720, n. 3. — P. A. p. 251, n. 3). » Il pouvait donc être conçu comme d'autres groupes où l'on voit une femme et un homme, couchés sur le même lit, se tenant embrassés, mais sans aucune intention obscène.

« Ce qui ne paraît pas moins constant, c'est qu'à cette pre- « mière époque où la peinture fut *chargée* de représenter des « *images obscènes* en rapport *avec le culte*, la sévérité des senti- « ments religieux, jointe à l'imperfection même de l'art, ne « permettait guère que ces images fussent dangereuses pour les « mœurs. » A *aucune* époque, la peinture ne fut *chargée* de représenter des *images obscènes en rapport avec le culte*. « Tant « que la Grèce eut des *mœurs pures* et des *yeux chastes*, elle « put trouver innocentes des peintures qui ne l'étaient pas, et « souffrir dans ses temples des tableaux qui devaient être « plus tard un écueil pour l'honnêteté et un scandale pour la « philosophie. » La Grèce, même lorsqu'elle eut cessé d'avoir les *mœurs pures* et les *yeux chastes*, ne supporta point les peintures obscènes dans ses temples; j'ai prouvé que celles contre lesquelles s'éleva plus tard la philosophie, n'avaient point ce caractère.

On retrouve encore dans le reste du Mémoire la même confusion; l'auteur continue à voir de la *pornographie* là où il n'y avait que des compositions érotiques. Ce sont principalement le mythe de *Vénus* et celui de *Jupiter* qui lui en fournissent le plus d'exemples. Voyons de quelle nature étaient les représentations de ces sujets scabreux.

A. *Des représentations antiques relatives aux amours de Vénus.*

« C'était, nous dit-il, le mythe de Vénus qui offrait au *li-* « *bertinage de l'art* le plus de ces motifs de compositions *licen-* « *cieuses*, devenues *familières* à la *corruption des Grecs* (p. 726. = « P. A. p. 260, 261). » Ce mythe fournit en effet beaucoup de motif à des compositions *érotiques*, sans aucun doute, mais non *licencieuses*.

Il continue : « On doit croire qu'un pareil sujet (Vénus et « Mars) avait été varié de bien des manières, et reproduit par « bien des mains. » Personne n'en doute : par exemple, il l'a été plusieurs fois à Pompéi, et de manières diverses; et l'on peut croire qu'il en fut de même dans les maisons plus anciennes des autres villes grecques et italiques. Le sujet des amours de Mars et de Vénus est en effet un de ceux qui ont le plus occupé les poëtes. Dès le temps d'Homère, c'était un thême favori des rhapsodes (*Od.* Θ, 335); le récit de ces amours charmait les ennuis des nymphes de Cyrène (Virg. *Georg.* IV, 345); il tient une place importante dans le cycle mythologique d'Ovide (*Metam.* IV, 171 sq.); ce poëte y revient dans l'*Art d'aimer* (II, 561); et plus tard il a été le sujet du petit poëme de Reposianus. Il a nécessairement dû jouir de beaucoup de faveur auprès des anciens artistes. Mais l'ont-ils varié et reproduit d'une manière *licencieuse?* c'est là ce que décide M. Raoul Rochette. On peut facilement démontrer le contraire.

Et d'abord, comment appuie-t-il son assertion ?

« L'*Anthologie*, nous dit-il, est *remplie* de pièces qui se « rapportent (à ces compositions). » L'Anthologie n'en est pas *remplie ;* elle ne renferme qu'*une seule* pièce relative à une composition de ce genre; c'est une assez plate épigramme d'un poétastre inconnu, sur un tableau représentant *Mars et Vénus au moment où ils sont surpris par le soleil* qui va les dénoncer à Vulcain. (*Anal.* III, p. 200.=*Adesp.* 244.) Je ne sais où l'auteur a vu les autres épigrammes (dont l'Anthologie est *remplie*) sur les amours de Vénus.

« J'en citerai, dit-il, *une* (on serait fort en peine d'en « citer *deux*) relative à l'un de ces petits tableaux qui peut « *seul* nous tenir lieu *de tous les autres :* la composition, telle « qu'elle est indiquée par le poëte, *peut se passer de commen-* « *taires.* » Ce qui signifie que M. Raoul Rochette la regarde comme *décidément obscène.*

Il est encore ici dans l'erreur. Voici les quatre premiers vers de cette épigramme, dont les deux derniers, qui sont

les plus mauvais, n'importent pas à notre objet : Ἄρεα καὶ Παφίην ὁ ζωγράφος ἐξ μέσον οἴκου | ἀμφιπεριπλέγδην γέγραφεν ἀμφοτέρους· | Ἐκ θυρίδος δὲ μολὼν Φαέθων πολυπάμφαος αἴγλη | ἔστη ἀμηχανόων ἀμφοτέρους σκοπέων. C'est-à-dire : « Le peintre a « représenté, au milieu d'une salle, Mars et Vénus *se tenant* « *tous deux embrassés*. Le soleil, aux rayons éclatants, pénètre « par une fenêtre; il reste interdit en les voyant ainsi tous « deux. »

Ce tableau (peint sur mur ou sur bois, peu nous importe) représentait une des circonstances du trait fameux de la surprise de Mars et de Vénus par Vulcain; le peintre avait choisi le moment où le soleil, les apercevant couchés ensemble, selon la tradition homérique (*Odyss.* Θ, 302. — Ovid. *Metam.* IV, 171), reste incertain s'il les dénoncera au mari outragé.

L'adverbe ἀμφιπεριπλέγδην signifie que Mars et Vénus, lorsque le soleil les découvre, se tenaient l'un l'autre tendrement embrassés; le poëte se reporte au récit d'Homère qui nous les représente καθεύδοντες ἐν φιλότητι, au moment où Vulcain les enveloppe de son réseau habilement tissu, et les montre ainsi à tous les dieux (*Odyss.* Θ. 335). C'est l'idée exprimée par Paul le Silentiaire, peignant deux amants qui s'embrassent, ὑπ' ἀντιπόροισιν ἀγοστοῖς ὑγρὰ περιπλέγδην ἅψεα δησάμενοι (*Epigr.* VII, 16. — *Anal.* III, 73); et dans le petit poëme de Reposianus : *bene consertis hæserunt artibus artus* (v. 108, *Poet. lat. min.* IV, 334); ou comme dit Tibulle : *femori conseruisse femur* (II, 8, 26). C'est une pose dont un peintre licencieux pourrait facilement abuser pour en faire une image des plus honteuses, mais qu'il est possible de rendre en évitant toute obscénité. Or, rien ne dit qu'il en fût autrement. On peut même affirmer que ni Homère ni les autres poëtes cités n'ont eu la pensée d'une situation *obscène*, pas plus que le peintre inconnu dont l'épigramme anonyme décrit le tableau.

Rien de plus commun, parmi les sujets de peinture de Pompéi, que la rencontre de Mars et de Vénus : on l'a trouvée représentée dans beaucoup de maisons de cette ville; et la

plupart de ces images paraissent avoir servi d'ornement à des chambres à coucher (θάλαμοι). Eh bien! de tous ces exemples, il n'en est pas *un seul* où les deux divinités ne soient dans une position décente; l'image en est toujours aussi réservée qu'il est possible, et elle n'a jamais rien de plus vif qu'aucune autre scène amoureuse. *Mille volte*, dit M. G. Becchi, *abbiam trovato dipinto in Pompei questo più forte degli deì colla più leggiadra delle dee, in varie e belle guise amoreggianti* (*Mus. Borbon. t.* 1, tav. 18. — Cf. t. III, tav. 35, 36). La même observation s'applique aux autres représentations du même sujet, dans une peinture d'Herculanum (t. v, tav. 6), dans un bas-relief représentant les deux divinités surprises par Vulcain (Winckelm. *Mon. ined.* n° 27), où, selon Winckelmann, *l'adulterio..... e espresso nobilmente, è con tanta decenza, che questa favola non può offendere il pudore, anche più scrupuloso.* C'est le cas d'un autre bas-relief (*Mon. ined.* n° 28); de deux pierres gravées (Mariette, *tr. des p. gr.* n° 19, 20) etc. Mais à quoi bon tous ces exemples? ne suffit-il pas de dire que dans ceux que l'on connaît, il n'en est pas un seul auquel on ne puisse appliquer les paroles de Winckelmann?

Un passage de Xénophon d'Éphèse nous montre que ce sujet ornait, selon l'usage, la chambre à coucher des deux jeunes époux Abrocome et Anthia; « Mars y était représenté « sans armes, mais portant une chlamyde, paré, la tête ceinte « d'une couronne, dans l'attitude de s'approcher de sa bien-« aimée Aphrodite (*Ephes.* 1, 8, p. 14, ibique Locella) ». Rien de moins obscène qu'un pareil sujet.

Tout s'accorde donc à montrer avec quelle réserve et quelle délicatesse les anciens avaient touché ce sujet scabreux, avec quel soin ils évitaient de choquer les regards.

« C'est ce même sujet, nous dit encore M. Raoul Rochette, « que l'on a trouvé dans un des cabinets du *Venerium* de la « maison dite d'Actéon. » Sans doute; mais encore une fois cet exemple prouve contre son opinion; puisque la composition n'a rien *qui puisse offenser la pudeur.*

A la vérité, au-dessus de la fenêtre des deux cabinets, il

y a deux tableaux offrant des scènes *licencieuses*; l'un d'eux représente une barque chargée de courtisanes dans des postures indécentes (Mazois, t. II, p. 79). Mais remarquons que ces tableaux sont dans un endroit *réservé*, faisant partie de ce qu'on appelle un *Venerium*, lieu consacré aux plaisirs de Vénus, dans une maison qui a pu être celle d'un célibataire libertin, et que les sept ou huit autres, la plupart d'une très-mauvaise exécution, ont pu appartenir à des maisons de débauche : ce sont les *seules* peintures *licencieuses* qui existent parmi *toutes celles* de Pompéi. Ce fait et l'absence de pareils tableaux à Herculanum suffisent pour prouver combien étaient *rares* ces peintures qu'on prétend avoir été si fréquentes dans l'antiquité.

B. *Des peintures représentant les amours de Jupiter.*

Les remarques précédentes s'appliquent également à ces peintures. « Le mythe de Jupiter (nous dit le savant archéo- « logue), avec le nombre de ses maîtresses qui s'était accru, « pour ainsi dire, dans la même proportion que l'altération « des mœurs publiques, ne fournissait pas un champ moins « vaste, ni moins favorable à l'*imagination déréglée* des ar- « tistes (p. 728. P. A. 263). » D'abord, il me semble que les mythes relatifs à Io, Léda, Alcmène, Callisto, etc., à toutes les maîtresses de Jupiter, datent d'une époque bien antérieure à l'*altération des mœurs*, supposé que cette altération ait eu lieu; ensuite, je crois pouvoir soutenir que l'*imagination déréglée* des artistes s'est toujours, à cet égard, renfermée dans les limites de la décence.

« Il paraît (continue M. Raoul Rochette) que les adultères « du maître des dieux formaient à Rome le sujet le plus habi- « tuel de ces peintures exposées dans les lieux publics, et « devenues ainsi un double monument de l'*incontinence ro- « maine*, et par les objets qu'elles offraient aux yeux, et par « les tableaux même conquis par la violence des Romains sur « la corruption des Grecs. »

Pour que cette déclamation eût une apparence de fonde-

ment, il faudrait au moins qu'on nous articulât *une preuve* que la représentation de ces *adultères* était *licencieuse* : car si de tels tableaux n'offraient que de ces sujets mythologiques dont il nous reste tant d'exemples, il n'y aurait pas moyen de s'élever si fort contre l'*incontinence romaine*, qui ravit ces tableaux à la Grèce, ni contre la *corruption des Grecs*, qui les avait produits.

Quand il serait vrai, comme a dit l'auteur, que les tableaux représentant les amours de Jupiter eussent été exposés dans le *portique Palatin*, ce qui n'est pas (plus haut, p. 17), on n'en pourrait rien conclure contre le *désordre domestique* des Romains, avant qu'on montrât que ces tableaux étaient *pornographiques*.

« On peut juger (de l'*imagination déréglée* des artistes, en « représentant des amours de Jupiter), dit le savant antiquaire, « par le discours que prête Libanius à un peintre, vaincu lui-« même par la contemplation *des images érotiques* qu'il avait « exécutées, et devenu amoureux d'une de ses peintures, à « l'exemple de ses modèles, *Jupiter, Apollon, Mars.* » Cela ne prouverait pas plus l'*obscénité* de l'œuvre de cet artiste imaginaire, que l'amour de Pygmalion pour la statue sortie de ses mains ne prouve que la pose en fût *licencieuse*, où que l'excès auquel un jeune fou se livra envers la Vénus de Praxitèle, ne prouve l'*obscénité* de cette œuvre admirable. Dans le passage allégué (*Declam.* T. IV, p. 1097-1098), Libanius donne simplement le canevas d'un discours qu'un peintre est censé tenir après être devenu éperdument amoureux d'une jeune fille qu'il a peinte. C'est un thème réchauffé de Pygmalion. Selon le déclamateur, l'artiste doit rappeler qu'après avoir peint les amours des hommes, il a peint celles des dieux; Jupiter changé en taureau, en cygne, en pluie d'or, etc.; Apollon poursuivant Daphné; Mars enchaîné avec Vénus; il ajoute qu'à son tour, il offre aux artistes un sujet tout neuf, celui d'un peintre épris du fruit de son pinceau, et brûlant d'un amour qui ne peut être ni partagé, ni satisfait. Or, je demande ce qu'une telle *déclamation* sur un malheur fictif

prouve en faveur de la prétendue *pornographie?* Assurément Libanius n'avait nullement l'idée que les peintures exécutées par son artiste imaginaire fussent le moins du monde *obscènes.*

Mais le passage suivant montre encore mieux jusqu'où va la préoccupation du docte antiquaire.

Properce, dans un passage sur lequel je reviendrai, dit qu'autrefois on ne voyait pas sur les murs des sujets érotiques, propres à corrompre les jeunes filles. Selon M. Raoul Rochette, « il s'en fallait bien que l'antiquité romaine eût « été aussi *innocente d'un pareil abus* que Properce, dans l'*in-* « *dignation* qu'il éprouvait pour son siècle, feignait de le « croire, ou du moins qu'il affectait de le dire. Dans les *temps* « *mêmes de la vertu républicaine*, dans le *siècle de Caton*, « Rome cachait au sein de ses maisons des tableaux faits pour « porter atteinte à la vertu des femmes : et c'est le théâtre « romain qui nous a mis dans la confidence de ce *désordre* « *domestique.* Plaute fait dire à un de ses acteurs, etc. » D'après cette annonce, nous devons nous attendre que l'acteur de Plaute va trahir un *désordre domestique*, et nous révéler l'existence, dans les maisons, *de peintures obscènes* qui déshonoreront les temps de la *vertu républicaine* et le *siècle de Caton.* Or, ce passage de Plaute, si important pour l'histoire de la *pornographie* chez les Romains, n'est autre que celui des Ménechmes que j'ai cité (Lettres, etc., p. 82, 83), et dont voici la traduction : « Dis-moi, as-tu jamais vu un « tableau peint sur mur (*tabulam pictam in pariete*) où l'on a « représenté *un aigle enlevant Ganymède*, ou bien *Vénus enlevant* « *Adonis?* » L'interlocuteur répond : « *Souvent*, mais en quoi « ces peintures me concernent-elles? » Je ne reviendrai pas sur ce que j'ai dit du sens des mots *tabula picta in pariete*, convaincu qu'aucun homme sachant le latin ne pourra lui en donner un autre; je ne dois m'occuper ici que des sujets. Si les deux sujets indiqués par le poëte comique étaient Vénus avec Mars, ou Jupiter avec Alcmène, une imagination un peu *déréglée* pourrait se figurer qu'ils étaient représen-

tés d'une manière obscène; mais il n'y a pas moyen pour les ceux dont il s'agit. L'*imagination la plus déréglée* d'un artiste n'aurait jamais pu réussir à rendre obscène l'*aigle qui enlève Ganymède*, ou *Adonis enlevé par Vénus*. Il faut une bien étrange préoccupation pour voir dans la peinture *nécessairement innocente* de ces deux sujets, *la preuve du désordre domestique* des Romains, dès le *siècle de Caton*, dès le temps de la *vertu républicaine*. La seule conséquence à tirer de ce passage de Plaute, c'est que, dès cette époque, existait à Rome l'usage de peindre des *sujets mythologiques* sur les murs des maisons, et qu'il y était même assez répandu, comme nous l'apprend d'ailleurs le témoignage de Vitruve (Lettres, etc., p. 263, 264); ou, si l'on admettait que Plaute a tiré ce trait, comme tant d'autres, de la comédie grecque, il prouverait l'usage du même genre de peinture chez les Grecs.

Un autre texte allégué en preuve du *désordre domestique* des Romains est celui de Térence où il est question aussi d'une peinture à sujet mythologique. Mais le docte archéologue ne réussira pas davantage à y trouver sa *pornographie*. Ce tableau, placé dans une chambre à coucher (*conclave*), représentait la pluie d'or tombant sur le sein de Danaë (*Jovem* [*quo pacto misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum*, *Eunuch.* III, 5, 35-37.) Or, il n'y a pas moyen qu'un tel sujet fût *obscène*; et cependant il était dans l'appartement d'une courtisane.

Ainsi, dans les divers sujets allégués, comme dans tout ce qui peut rester en peinture, en sculpture, en glyptique, de sujets relatifs aux amours de Jupiter, on ne peut citer un seul exemple de représentation *licencieuse*, à l'exception de celle dont parlait Chrysippe, qui mérite si peu de confiance sur ce point (plus haut, p. 35). Tous nous offrent le caractère que nous avons déjà trouvé aux sujets relatifs à Vénus et à ses amours. A cet égard, le maître des dieux n'a pas été moins respecté des artistes anciens que la déesse des amours. Par la réserve qu'ils ont toujours gardée dans la peinture des amours de ces deux divinités, sujets si scabreux, on peut juger de

celle qu'ils ont apportée en représentant les amours des autres dieux, et en général toutes les scènes érotiques et celles qui pouvaient si facilement être amenées à une expressiou lascive. Je me contenterai de citer trois représentations où Pasiphaé est mise en scène avec la vache fabriquée par Dédale. En y jetant les yeux (Winckelm. *Monum. ined.*, n° 99,94; — Raoul Rochette, *Peint. antiq.*, pl. 11), on ne peut qu'être frappé du soin de l'artiste à écarter ce qui aurait mis trop directement sur la voie de l'obscénité du sujet. Cet exemple suffit, entre tous ceux qu'on pourrait citer, pour montrer que les anciens artistes ont été, en général, aussi réservés, pour le moins, que les artistes modernes dans la peinture des sujets analogues.

Je finis par une remarque qui n'a pu vous échapper. Dans le *Venerium* de la maison de Pompéi (plus haut, p. 43), où se trouvent deux *peintures obscènes*, les amours de Mars et de Vénus sont représentées comme elles le sont toujours, *con tanta decenza que questa favola non puo offendere il pudore*. Or si elles l'avaient jamais été d'une manière obscène, c'est là principalement qu'elles auraient dû l'être ainsi. Eh bien, dans ce lieu-là même, évidemment consacré aux débauches secrètes d'un particulier, l'*obscénité* n'atteint pas les personnages divins *Mars* et *Vénus*; elle ne se trouve appliquée qu'à des personnages de fantaisie. N'est-ce pas là un indice assez manifeste, que le libertinage le plus effréné respectait le plus souvent l'effigie des dieux, et craignait de salir leurs images? Ce seul exemple suffirait pour montrer que les amours des dieux durent être presque *toujours* représentées avec réserve, et de manière, comme dit Winckelmann, à ne point offeuser la pudeur.

De fait, à l'exception de la peinture décrite par Chrysippe (plus haut, p. 35), probablement imaginaire, et d'une autre de Pompéi, où Mercure est en scène, il n'y a point d'exemple d'une peinture où l'on aurait représenté des *divinités se livrant à un acte obscène*.

La même observation s'appliquerait, je n'en doute pas, aux *libidines* ou *peintures licencieuses* de Parrhasius, si le sujet nous

en avait été conservé. Elle s'applique du moins aux deux seuls tableaux dont on nous ait dit le sujet, *Atalante* avec *Méléagre*, tableau licencieux décrit par Suétone (*Tib.* c. 43), et l'*Archigallus*, que Tibère fit placer dans sa chambre à coucher (*Plin.* 35, 10, 36). M. Raoul Rochette fait grand bruit de ces deux *tableaux;* mais la manière dont Pline et Suétone en parlent prouve combien de tels exemples étaient rares.

Ainsi, le premier tableau fut légué à Tibère par un particulier que Suétone ne nomme pas. Il paraît que la possession de ces *libertinages* de l'art était souvent *refusée* par ceux-mêmes auxquels ils arrivaient en héritage, puisque le propriétaire, en le léguant à Tibère, qu'on savait pourtant très-peu scrupuleux à cet égard, prévit le cas où le tableau *offensant les regards* de l'empereur, serait refusé par lui; dans ce cas, Tibère devait recevoir en place un million de sesterces. *Tabulam legatam sub conditione ut si argumento offenderetur, decies pro ea* H—S(1) *acciperet.* L'empereur choisit le tableau, et le dédia dans sa chambre à coucher. Là-dessus éloquente déclamation du savant archéologue sur la corruption de la civilisation antique, *sur ce tableau obscène affiché aux yeux du monde entier,* sur cet empereur qui donne à la *société payenne la mesure de ce qu'elle avait de vices, etc.,* sur un empereur qui est *loin d'être scandalisé d'un tel legs*, ou *tenté d'une pareille somme*, etc. (plus haut, p. 6). Tout cela me paraît avoir peu de sens. Je me permettrai une supposition. Si le plus chaste des peintres, mais non le plus chaste des hommes, le divin Raphaël, eût laissé échapper quelque bonne débauche de pinceau dans un moment d'abandon et d'oubli, pour complaire à sa *Fornarine* ou à quelque autre maîtresse; et si ce

(1) *In Tiber*, 44. — « Pour l'interprétation des mots *Decies H-S* (un « million de sesterces), j'ai suivi, dit M. Raoul Rochette, l'opinion de « mon savant ami Labus. » Le secours du *savant ami* n'était pas ici fort nécessaire; car *decies H-S* ne peut pas signifier autre chose que *Decies centena millia sestertiorum.* Comment le docte archéologue n'a-t-il pas su que l'opinion de son *savant ami* est celle de tout le monde.

délicieux tableau, de donation en donation, tombait en héritage à quelque pudibond amateur de peintnre, refuserait-il le legs? Pour moi, je pense qu'il l'acccpterait, sauf à garder le tableau sous volet, et à ne le montrer qu'au petit nombre d'adeptes auxquels la peinture ne pourrait rien apprendre, et qu'elle ne pourrait corrompre. Eh bien! c'est justement ce qu'en fit Tibère : il accepta le legs, plutôt que l'argent; il ne pouvait guère être tenté d'un *million de sesterces*, Parrhasius méritait bien cette préférence. Si Tibère ne mit pas le chef-d'œuvre sous clef, ce qu'aurait pu faire un légataire plus scrupuleux, du moins il le *séquestra* dans sa *chambre à coucher*, où personne ne pouvait le voir que lui-même et les honnêtes instruments de ses débauches.

Je comprendrais que l'on criât à la *corruption romaine* si l'empereur avait placé le chef-d'œuvre dans quelque lieu public, ou même dans un endroit apparent de son palais, mais en le séquestrant dans son *cubiculum*, il fit ce que tout débauché de sa force ferait encore à sa place. La *société païenne*, comme je l'ai dit plus haut (p. 6), n'a donc point à répondre de cet acte isolé; au contraire, la clause du testament, ainsi que le lieu choisi par Tibère, seraient une preuve des ménagements auxquels la morale publique forçait un homme corrompu, même lorsqu'il était au faîte de la puissance.

Il en est de même de l'*Archigallus*, tableau du même Parrhasius, à ce qu'on croit, obscène (ce qui n'est pas aussi sûr que pour l'autre). Selon Pline, Tibère l'avait également *séquestré* dans sa chambre à coucher, *in cubiculo suo inclusit*, ce qui ne peut pas signifier *encastré dans le mur*, comme le prétend M. Raoul Rochette. Ces deux chefs-d'œuvre furent donc *soustraits* aux yeux, autant qu'ils pouvaient l'être, de la part d'un homme qui ne voulait pas s'en priver lui-même. Il faut être de bien mauvaise humeur pour faire le procès à *toute la société romaine*, à l'occasion d'un trait particulier, qui, dans un cas pareil, se renouvellerait certainement de nos jours.

M. Raoul Rochette insiste beaucoup sur ces deux exemples : « Ces tableaux, dit-il, étaient bien *des tableaux obscènes*, et « du plus grand prix. » Cette insistance est inutile : personne ne met en doute qu'il y eût des *tableaux obscènes* chez les anciens, et que l'une, au moins, de ces deux peintures ne fût du nombre. Mais quelle était leur quantité relative, quel était leur emploi? C'est là toute la question. M. Raoul Rochette en cherche et en trouve partout; je n'en trouve qu'un petit nombre, et toujours dans des circonstances qui montrent combien l'usage en a été rare et exceptionnel.

---

V. *Les passages cités d'Ovide, de Properce, etc., ne prouvent pas que les peintures obscènes fussent autre chose à Rome que de rares exceptions.*

Il faut maintenant examiner plusieurs autres textes qui, au premier abord, peuvent paraître contraires à cette conséquence, et dont il serait très-facile d'abuser.

Le savant archéologue, qui en veut toujours beaucoup aux *amours de Vénus*, dit encore : « C'est le sujet dont la contemplation *habituelle* est *déplorée* par Ovide *lui-même*, comme « un signe de l'*altération des mœurs romaines* (p. 726. = P. A. « 261 ). » Si Ovide *lui-même*, le très-peu scrupuleux Ovide, *déplore* à ce point la contemplation *habituelle* de tels sujets, il faut réellement que la représentation en ait été tout à la fois très-fréquente, et d'une bien révoltante obscénité! Le système du docte académicien serait, je l'avoue, prouvé par ce seul témoignage du poëte.

Mais encore ici, on peut regretter qu'il n'ait connu et cité, probablement d'après d'autres, que *quatre* des vers d'Ovide; s'il avait lu ceux qui précèdent et ceux qui suivent, il aurait vu que le sens en est tout autre qu'il n'a cru. Les *quatre* vers cités font partie du passage où le poëte s'excuse auprès d'Auguste d'avoir composé des *vers* et décrit des scènes *d'amour*; il allègue l'exemple d'Homère, d'Anacréon, de Virgile, de Tibulle,

de Catulle, et d'autres poëtes qui ont composé de tels vers, sans que personne eût songé à leur en faire un crime. D'ailleurs, n'a-t-il pas écrit d'autres ouvrages approuvés de César lui-même? Ceux-ci doivent militer en sa faveur, et faire excuser ses vers *amoureux : Et mea sunt populo saltata poemata sæpe : | sæpe oculos etiam detinuere tuos : | scilicet in domibus vestris ut prisca virorum | artifici fulgent corpora picta manu; | sic, quæ concubitus varios Venerisque figuras | exprimat, est aliquo parva tabella loco : | utque sedet vultu fassus Telamonius iram, | inque oculis facinus barbara mater habet; | sic madidos siccat digitis Venus uda capillos, | et modo maternis tecta videtur aquis* (*Trist.* II. 523). Ce qui signifie : « Mes « poëmes ont été souvent chantés (1) devant le peuple ; souvent « ils ont même arrêté tes regards : on sait que dans vos palais, si « les figures des antiques héros brillent par la main d'un artiste « ingénieux, on trouve aussi, dans certain lieu, un tout petit « tableau qui exprime les *postures variées de l'amour, et des « figures de Vénus;* et, de même qu'Ajax Télamonien y est re« présenté assis, témoignant sa colère par l'expression de ses « traits, et qu'une mère barbare annonce dans ses regards « le crime qu'elle va commettre; ainsi l'on y voit Vénus, encore « toute mouillée, naguère cachée sous les ondes d'où elle est « née, qui sèche, en la pressant de ses doigts, sa chevelure « humide. »

Ces vers établissent :

1° Que dans les palais des Césars (*in domibus vestris*) les sujets tirés de l'*histoire héroïque* étaient fréquemment représentés et mis en évidence dans les appartements : sujets dont Ovide nous explique la nature par deux exemples, la fureur d'Ajax Télamonien et l'attentat de Médée.

2° Qu'outre ces grands sujets, un certain lieu (*aliquis locus*), un lieu *retiré* (*secretior locus*, comme l'entendent les interprètes, c'est-à-dire l'appartement secret, *la chambre à coucher*),

(1) Sur le sens de *Carmina saltare*, voyez une excellente note de M. Weichert (*Poetar. latin. reliquiæ*, p. 268).

était orné d'un petit tableau, *parva tabella* (1), qui représentait diverses postures amoureuses, et des sujets tirés du mythe de Vénus. Car, l'ensemble du texte ne permet pas de voir ici des *peintures obscènes*. Quel est, en effet, le point de comparaison qui correspond à ces tableaux? ce sont les propres ouvrages d'Ovide, les Amours, l'Art d'aimer, les Héroïdes, poésies *amoureuses*, non *obscènes*, et Ovide l'entend bien ainsi dans tout le cours de sa justification. Les tableaux qu'il cite doivent donc être de même genre, *érotiques* et non *obscènes*. Les *concubitus varii* sont les diverses manières dont les artistes anciens savaient varier ce thème de deux amants (si souvent répété dans les peintures murales et celles des vases), soit *Vénus couchée avec Mars*, soit des personnages d'invention, placés sur le même lit, sans le moindre indice d'*obscénité*.

Quant aux *Veneris figuræ*, Ovide lui-même nous explique par un exemple l'idée qu'il attache à cette expression; à savoir, *Vénus* représentée dans une des actions que lui attribue la Fable : ici, l'exemple cité est *Vénus sortant de l'onde*, et essuyant sa chevelure, comme l'avait peinte Apelle, motif charmant qui doit avoir été souvent reproduit par les artistes, pour servir d'ornement aux chambres à coucher. C'est là une des *Veneris figuræ* dont parle Ovide; ainsi, il prend cette expression dans un tout autre sens que Martial (XII, 44), qui l'emploie pour signifier des *postures obscènes*.

3° Que ce passage d'Ovide n'a nul rapport aux *amours de Vénus*, ce sujet dont la *contemplation habituelle* corrompait, dit-on, les Romains.

4° Mais ce qu'il y a de plus important à remarquer, c'est qu'Ovide ne *déplore pas plus l'altération des mœurs romaines*, à ce sujet, qu'Aristote à l'occasion des *peintures obscènes* dans les temples. Je ne sais vraiment où la préoccupation du docte académicien va prendre toutes ces *jérémiades* qu'il prête aux anciens. Ovide ne dit pas un mot de cette prétendue *altération des mœurs romaines*; il ne *condamne pas ces jeux indécents*

(1) Ovide le diminue tant qu'il peut; ce n'est pas seulement une *tabella*, c'est une *parva tabella*.

*du pinceau* (p. 729=265); au contraire, il cite l'emploi d'une peinture érotique dans les palais des Césars, comme une agréable *exception* au milieu des sujets héroïques qui les décoraient; de même qu'il présente ses poésies amoureuses, blâmées par Auguste, comme une simple diversion aux ouvrages sérieux qui avaient mérité ses applaudissements et ceux du peuple romain.

L'autre passage est celui de Properce, dont j'ai déjà parlé (p. 17), où ce poëte dit que jadis on ne voyait pas comme de son temps des *tableaux obscènes* dans les maisons. C'est un de ceux dont le docte académicien a le plus abusé. « C'est sur« tout, nous dit-il, contre les *images obscènes* placées dans « l'*intérieur des maisons* que Properce s'élève *avec indignation;* « c'est à la contemplation assidue de ces images, funestes à la « vertu des femmes, qu'il attribue les *désordres de son temps,* « et ses *plaintes éloquentes* méritent d'être consignées ici, etc. « (p. 728. = P. A. 264). »

Si M. Raoul Rochette avait lu la pièce même, au lieu des seuls vers qu'on a déjà cités cent fois, il aurait vu que le mot *obscène* ne peut y être pris à la lettre; car la pièce est la *boutade d'un jaloux,* qui exagère tous les traits, pour justifier sa mauvaise humeur. Le poëte se plaint que Cynthie ait une cour plus nombreuse que celle de Thaïs, de Phryné, de Laïs qui voyait *toute la Grèce* à sa porte. Il est jaloux même des images des jeunes dieux ou héros, d'Apollon, de Bacchus, de Narcisse, objets de comparaison dangereux pour lui. Les caresses de l'enfant au maillot, et qui ne parle pas encore (*tener in cunis et sine voce puer*), celles de la propre mère de Cynthie, de sa sœur, lui sont pénibles et l'offusquent; il est jaloux de l'amie qui couche aux côtés de sa maîtresse, il craint que la tunique de femme ne cache un amant; tout le blesse et lui fait peur (*omnia me lædunt; timidus sum*). Il rappelle les malheurs causés par l'amour, la guerre de Troie, les combats des Lapithes, l'enlèvement des Sabines par Romulus, cause principale de tout ce que l'amour ose maintenant dans Rome (*per te nunc Romæ quidlibet audet amor*). « Qu'importe qu'on ait élevé

« pour les jeunes filles des temples à la Pudicité, s'il est permis « aux femmes mariées de faire tout ce qui leur plaît! » Alors, dans l'excès de sa jalousie et de son humeur, il s'en prend aux peintures érotiques que les femmes ont sous les yeux dans les maisons, et qui les invitent à l'amour, et il s'écrie : « La « main qui la première peignit des *tableaux obscènes*, et mit « dans une maison jusqu'alors chaste des images honteuses, « c'est elle qui corrompit les yeux innocents de la jeune fille « qu'elle a voulu rendre complice de ses excès. Ah! qu'il souf« fre et gémisse dans les enfers, celui dont l'art cache de tels « périls sous les fausses couleurs de la joie. Jadis de sembla« bles figures ne décoraient pas les maisons! Alors les murs « peints n'offraient aucune image coupable. »

Ce que M. Raoul Rochette appelle des *plaintes éloquentes* de Properce, est donc simplement la *boutade d'un jaloux* que tout offusque, qui craint jusqu'à son ombre, qui maudit les statues et les peintures dont les personnages, par la beauté de leurs formes ou l'expression de leur amour, peuvent engager Cynthie à lui être infidèle, pour des hommes qui leur ressemblent. Il veut qu'elle en détourne ses regards. Les scènes les plus innocentes sont pour lui des tableaux *obscènes*. Au gré de sa jalousie, le groupe charmant de l'Amour et de Psyché serait *licencieux ;* car il pourrait faire désirer à Cynthie les tendres caresses d'un bel adolescent. Ici les mots *obscœnæ tabellæ* ont un sens tout à fait relatif à la disposition d'esprit où se trouve le poëte : et, c'est encore une fois manquer à toute critique, que de prendre à la lettre cette *boutade* et les expressions exagérées du poëte, pour prouver l'usage des *peintures obscènes* dans les maisons de Rome.

Au reste, le savant archéologue ne s'en tient pas là; il cite d'autres preuves de cet usage, et elles sont, comme on voit, bien nécessaires. « A l'appui, dit-il, de ce témoignage si *pré« cieux*, si *positif*, *et* qui reçoit du *caractère même de son au« teur* une *recommandation nouvelle* (!), je puis alléguer d'autres « *indications* de la *même valeur* et du même temps. »

Ces indications de la *même valeur,* qui doivent montrer l'usage des *peintures obscènes* dans les maisons, sont au nombre de *quatre.* Elles sont en effet de la *même valeur,* car elles ne prouvent pas davantage ce qu'on veut établir.

1° « C'est Ovide qui, attristé par la vieillesse et l'exil, *con-« damne ces jeux indécents* du pinceau qu'il avait regardés « d'un autre œil à une autre époque de sa vie. »

A l'appui de cette assertion on cite 1° le passage d'Ovide discuté plus haut (p. 51), où nous avons vu que ce poëte ne *condamne* et ne *déplore* rien du tout; 2° ces deux vers, qui n'y ont pas plus de rapport, comme on s'en serait convaincu en lisant les deux précédents : *Utque velis, Venerem jungunt per mille figuras, | inveniat plures nulla tabella modos* (Ovid., *Ars am.* II, 679-680). Ovide parle en cet endroit des femmes déjà sur le retour, qui emploient toutes sortes d'artifices pour cacher leur âge et retenir les amants. *Illæ,* dit-il, *munditiis annorum damna rependunt; et faciunt cura ne videantur anus; | utque velis,* etc. « Ces femmes réparent à force de toilette « l'outrage des années; elles emploient tous leurs soins à ne « pas paraître vieilles; à la volonté elles prennent dans le dé-« duit mille postures; on n'en trouverait pas davantage dans « aucun *petit tableau.* » On voit qu'Ovide ne *condamne* ni ne *déplore* non plus, dans cet endroit, les *jeux indécents du pinceau.* Les *petits tableaux* dont il parle sont ceux que les peintres licencieux composaient d'après les écrits de Philænis et d'Elephantis (plus haut, p. 12), et dont les libertins aimaient à orner leurs chambres à coucher.

2° « C'est un poëte, placé sous le charme de pareilles « images, qui nous représente son *alcôve ornée de la même « manière.* »

Ceci est fondé sur une épigramme latine dont M. Raoul Rochette n'a connu et cité que deux vers d'après Brœckhuisen (*ad* Propert. II, 6, 34) : *Inque modos omnes dulces imitata tabellas transeat, et lecto pendeat illa meo.* Il valait mieux aller chercher l'original (ap. Burmann. *Anthol. lat.* III, 192). Dans cette épigramme assez bien tournée, le poëte dit adieu aux choses

sévères, et se dispose à s'amuser. En saillie de débauche, il desire que sa maîtresse imite les postures exprimées dans les *petits tableaux*. Or, que prouve contre son siècle cette saillie d'un poëte dont, par parenthèse, l'époque est aussi peu connue que le nom? Et, quand même les tableaux dont il parle auraient *orné son alcôve*, comme celles d'autres libertins, ce qu'il ne dit pas, qu'en conclure pour la décoration des maisons de Rome, et la corruption des *mœurs romaines ?*

3° « C'est Horace qui ne rougissait pas *d'étaler aux yeux « de ses contemporains*, dans la décoration de sa chambre à « coucher, une peinture *trop fidèle du désordre de ses mœurs.* »

Cette indication repose sur le trait infâme rapporté dans un passage de la vie d'Horace, attribué à Suétone : *ad res venereas intemperantior traditur* (*Horatius*); *nam* speculato *cubiculo* scorta *dicitur habuisse disposita, ut quocumque respexisset, ibi ei imago coïtus referretur.* Mais à quoi pense donc M. Raoul Rochette de revenir encore sur un fait jugé? Comment peut-il ignorer que ce trait, déjà retranché par Dacier et Baxter de la vie d'Horace, l'a été depuis par tous les éditeurs de ce poëte et de Suétone? Ne connaît-il donc pas la dissertation lumineuse où Lessing (*Rettungen des Horaz* dans les *verm. Werke* III, p. 199-216) a prouvé que c'est une glose, tirée de Sénèque (*Quæst. nat.* I, 16), et introduite par quelque grammairien. Sénèque rapporte, en termes énergiques, les infamies d'un certain Hostius Quadra, qui faisait disposer des mirois (*specula*) grossissants tout autour de son *cubiculum*, afin de multiplier et d'amplifier les objets de ses honteuses débauches. Le grammairien, prenant *Hostius* pour *Horatius*, a prêté gratuitement à notre cher Horace un excès de dépravation que Sénèque cite lui-même comme une monstruosité sans exemple (1). C'est

(1) Le docte archéologue, qui parait ne pas connaître les discussions auxquelles ce fameux passage a donné lieu, nous annonce gravement qu'il s'expliquera plus tard sur le sens des mots *speculato cubiculo* (p. 729=P.A.265); et en effet à la page 388 des *Peintures antiques*, il soutient que ce *speculatum cubiculum* est un appartement orné *de peintures*

pourtant cette absurde calomnie qu'un savant exercé, un ami des lettres latines, et certainement d'Horace, vient réchauffer encore une fois, et nous donner pour une preuve de l'usage des *peintures obscènes* dans les maisons!

4° « C'est enfin, pour citer *le plus haut degré de ce coupable* « *égarement*, dans la *plus haute* fortune du monde, Tibère « disposant dans les nombreux appartements de sa retraite « de Caprée tout ce que la peinture pouvait offrir d'images « de ce genre au *dérèglement de son esprit.* »

Mais n'y a-t-il pas une bien étrange aberration à citer comme preuve de la *corruption romaine*, l'exemple de détestables débauchés tels que ce Tibère, qualifié par les anciens eux-mêmes de *monstre* en ce genre, hors de tout parallèle, et cet Hostius, ce *portentum*, comme l'appelle Sénèque, cet homme tellement reconnu pour infâme qu'Auguste, apprenant qu'il avait été assassiné par ses esclaves, ne voulut permettre, exception inouïe! aucune poursuite contre les auteurs de ce meurtre? C'est comme si l'on citait en preuve de la *corruption française* les monstruosités d'un marquis de Sade, ou de

---

*sur verre*, et que *scorta* signifie des *peintures obscènes*. Tout cela tombe devant la discussion de Lessing, qui prouve à l'évidence que le passage étant tiré de Sénèque, c'est le texte de cet auteur qui doit nous expliquer ce qu'a voulu dire le grammairien : or, dans Sénèque, *specula* (dont il a forgé son barbare *speculatum*) est bien pris pour des *miroirs*, qui réfléchissent les images de la *débauche*, et non pour des *plaques de verre* peintes. La description des déportements d'Hostius montre aussi que le grammairien n'a pu prendre *scorta* que dans le sens de *femmes publiques*, comme partout, et non de *peintures obscènes*, ce qui serait sans aucun exemple; enfin Lessing prouve encore que la phrase incorrecte *speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita* a été très-probablement écrite ainsi : specula in *cubiculo* scortans *dicitur habuisse disposita*, leçon qui s'accorde avec ce que dit Sénèque, la source de cette phrase. Dans tous les cas, ce passage, *honteusement introduit* dans la vie d'Horace (*turpiter hue intrusa*, dit Baumgarten-Crusius), ne devait plus être reproduit. Les efforts pour rattacher ce mauvais texte à la *peinture sur verre* sont un abus d'érudition qui tombe presque dans le ridicule.

tout autre scélérat de ce genre, dont les crimes arriveraient à la publicité par la cour d'assises.

Que cet Hostius, que ce Tibère, que vingt autres *débauchés* de Rome aient mis dans leur *chambre à coucher* des obscénités *révoltantes*, qu'est-ce que cela prouve pour les *maisons de Rome* en général, pour les mœurs de la famille romaine? Ces quatre *indications* qui viennent à l'*appui* du passage de Properce, sont donc bien réellement de la *même valeur ;* car elles ne prouvent pas davantage.

Je soutiens, au contraire, que la citation expresse faite par Suétone de cet exemple, et la condamnation dont il le frappe, prouvent à quel point il était exceptionnel. Les textes sont en tout d'accord avec les monuments pour conduire au même résultat.

---

### VI. *Les Pères de l'Église sont et devaient être de mauvais juges de l'art païen.*

J'ai fait voir que la mythologie embarrassait fort les moralistes et les philosophes païens eux-mêmes : ils n'étaient pas médiocrement en peine pour concilier la religion extérieure et les représentations des mythes anciens avec les ménagements qu'exigeaient l'éducation de la jeunesse, et le maintien des bonnes mœurs. Ce qu'ils n'avaient fait qu'indiquer avec précaution et réserve, devint l'objet des plus véhémentes déclamations de la part des apologistes chrétiens et des autres Pères de l'Église. Il suffit d'ouvrir Athénagoras, Tatien, saint Cyrille, Tertullien, Origène, saint Jean Chrysostôme, pour y trouver des invectives éloquentes, mais toujours plus ou moins exagérées, contre la mythologie des païens, contre les impudiques amours de leurs dieux, contre l'art qui en avait reproduit les images. Ils confondent tout dans leur indignation vertueuse; ils font une guerre mortelle aux nudités. Les ta-

bleaux les plus innocents deviennent coupables dès le moment que les figures en sont nues; ces statues où l'art grec avait exprimé la beauté humaine avec une sublimité ou une délicatesse sans égales, sont condamnées et proscrites comme des *impuretés* dangereuses, comme des œuvres inspirées par le diable. Selon eux, tout ce qui est nu est *impur;* tout ce qui respire l'amour est *obscène.* « Le démon, dit saint Jean Chry-« sostôme, *siége à côté de toute figure nue* (1). » La suite répond à ce commencement. « Leurs statues nous offrent tantôt des « images de prostitution, tantôt de détestables exemples de « pédérastie. Que signifient et l'aigle, et Ganymède, et cet « Apollon qui poursuit une jeune fille, et tant d'autres images « odieuses? *Partout* l'obscénité, *partout* l'incontinence, *par-« tout* l'image de commerces désordonnés, d'amours furieux; « car leurs sculptures, leurs fêtes, leurs panégyries, leurs « mystères, sont des preuves, des monuments, des enseigne-« ments de choses honteuses et absurdes, de meurtres et « d'assassinats (*in Psalm.* 112. - T. v, p. 298). » Voilà qui n'est pas mal, ce me semble. Il faut convenir que des hommes ainsi disposés devaient être des appréciateurs peu bienveillants, ou plutôt des juges peu équitables de l'art antique et de ses productions. Comme ils voyaient tout du même œil, rien ne trouvait grâce devant eux; mais ce qui excitait surtout leur indignation, c'étaient les peintures des *amours des dieux* représentés dans les chambres à coucher des païens.. *Vénus et Mars*, *Jupiter et Léda*, et tant d'autres sujets érotiques, dont les païens prodignaient les images, quelque réserve qu'on eût d'ailleurs gardée dans l'expression des figures, étaient proscrits en masse et sans rémission.

Cette observation suffit pour faire sentir combien peu de critique a montré le docte archéologue dans l'usage qu'il a fait d'un passage de Clément d'Alexandrie, marqué au même coin d'exagération et de partialité.

---

(1) Ὁ δὲ δαίμων καὶ γυμνῷ τύπῳ παρεδρεύει.

Après avoir poursuivi de ses impitoyables sarcasmes la mythologie grecque, cet éloquent écrivain arrive aux statues des dieux et aux peintures qui les représentaient (*Protrept.* IV, 57, p. 51 Pott.). La Vénus de Praxitèle et le fol amour qu'elle avait fait naître, celle de Pygmalion et la passion qu'elle avait inspirée (1), sont la matière des plus vigoureuses invectives contre la puissance, les séductions et les dangers d'un art qui rivalisait avec la nature; au point que des colombes et des chevaux peints avaient trompé des animaux de leur espèce. Puis il tombe sur les peintures dont les païens ornaient leurs chambres à coucher : il ne trouve pas d'expressions assez fortes pour les décrire et les blâmer.

Parvenu à la fin de sa dissertation, le docte académicien couronne toutes ses preuves (et quelles *preuves !*) par la traduction de ce passage de Clément. Il dit : « Mais je puis produire un témoignage des *plus graves* qui comprend la généralité même de ces peintures *impudiques* (lisez *érotiques*). « C'est celui d'un Père de l'Église qui ne saurait nous être *suspect d'erreur ou de partialité* (fort *suspect* au contraire d'exagération et de *partialité* en cette occasion), quand il s'agit de « faits aussi notoires, avérés par l'*aveu* des païens eux-mêmes. « Voici donc en quels termes s'exprimait saint Clément d'A« lexandrie : « *Ce n'est pas ainsi qu'ils pensent pour la plupart,* « *ces Romains* (2) qui, renonçant à toute pudeur, affranchis de

(1) Un savant théologien moderne, M. Tholuck, s'est servi encore de ces exemples pour attaquer l'art et la morale des anciens (dans les *Neander's Denkwürd.* I Th. S. 76). M. Jacobs lui a répondu, en montrant que des *excentricités* de cette espèce ne peuvent jamais servir de preuve. Il y a des insensés partout; il cite le passage où Henri Estienne oppose les horreurs qui signalèrent la peste de Lyon (*Apologie pour Hérodote*, I, 39) à ceux qui reprochaient au paganisme les excès auxquels se livrèrent les Athéniens pendant la peste d'Athènes (*Verm. Schriften*, III Th. S. 363, 364).

(2) *Ces Romains*, il fallait dire au moins *ces païens*. Le *Protrepticos* est adressé aux *Grecs*.

« toute crainte, s'entourent dans leurs maisons de l'image des « passions de leurs dieux, ornent leurs chambres de petits ta« bleaux peints qu'ils *suspendent au haut de la muraille* pour « y tenir sans cesse leurs regards attachés, et qui se com« plaisent ainsi dans *leur incontinence comme dans une espèce « de culte.* » Dans la chaleur de son *zèle apostolique*, saint Clé« ment poursuit sans ménagement l'énumération de ces « peintures *licencieuses* : Vénus *en proie aux embrassements* « de Mars, Léda *surprise par Jupiter*, puis cette foule de « *nymphes nues*, de *satyres ivres de vin et de débauche*, pour « lesquels l'indignation du vertueux évêque trouvait à peine « des expressions assez fortes dans la *liberté de son langage « comme dans la pureté de son âme* (p. 732. — P. A. 264« 269). »

A travers cette déclamation, on entrevoit pourtant que le pieux évêque avait en vue ces mêmes peintures mythologiques non *licencieuses*, si répandues chez les anciens; mais que, dans son *zèle apostolique*, comme on dit, il les caractérise en termes fort exagérés, surtout dans l'inexacte version que l'on vient de lire. En voici une plus fidèle : « Mais la plupart ne pensent « pas ainsi; renonçant à toute pudeur, à toute crainte reli« gieuse, ils peignent dans leurs maisons les passions de leurs « dieux. Livrés au libertinage, ils ornent leurs chambres à « coucher de petits tableaux placés à hauteur (πινακίοις γοῦν « τισι καταγράφοις μετεωρότερον ἀνακειμένοις), prenant un tel dé« réglement pour de la piété; et, couchés sur leur lit, dans les « étreintes mêmes de l'amour, ils contemplent cette Aphrodite, « cette femme nue, enchaînée par Vulcain au moment où Mars « la tient embrassée (1). »

(1) Τὴν ἐπὶ συμπλοκῇ δεδεμένην. Le verbe δέω est celui dont se servent les auteurs pour exprimer l'état de Vénus et Mars enchaînés par Vulcain. Libanius : δήσας τὸν Ἄρεα, c'est-à-dire, μετ' Ἀφροδίτης (IV, 1098). Dans Lucien (*Amor.* 15. T. II, p. 411) l'idée est rendue par δεθεὶς μετ' αὐτῆς. Ailleurs, Mercure dit à Apollon qu'il porte envie à Mars, μὴ μόνον μοιχεύσαντι τὴν καλλίστην θεὸν, ἀλλὰ καὶ δεδεμένῳ μετ' αὐτῆς (*Dial. Deor.*

C'est le sujet représenté si souvent dans les chambres à coucher de Pompéi, scène amoureuse que le pieux évêque blâme comme une obscénité révoltante. Il continue ainsi : « Se complaisant dans l'image de la beauté féminine, ils font graver, « sur le chaton de leurs bagues, l'oiseau amoureux qui *vole autour de Léda* (1); l'incontinence de Jupiter tout à la fois les « récrée et leur sert de cachet » (καὶ τῇ Λήδᾳ περιπετόμενον τὸν ὄρνιν τὸν ἐρωτικὸν, τῆς θηλύτητος ἀποδεχόμενοι τὴν γραφὴν (2), ἀποτυποῦσι ταῖς σφενδόναις, σφραγῖδι χρώμενοι καταλλήλῳ τῇ Διὸς ἀκολασίᾳ).

Ce que M. Raoul Rochette a pris pour une *peinture licencieuse*, est donc un *camée* ou une *intaille*, représentant *le cygne qui vole autour de Léda*.

La même exagération se montre dans la suite du passage où Clément d'Alexandrie déclame contre les autres figures dont les païens aimaient à décorer leurs maisons. «...Les panisques, « les filles nues, les satyres ivres et leurs gestes indécents ; les « postures indécentes de Philænis, mises sur la même ligne que « les travaux d'Hercule, en sorte que vos oreilles et vos yeux « forniquent (πορνεύουσι), et que vos regards commettent l'a-

---

17, 2. T. I, p. 245). M. Raoul Rochette reprend M. Fr. Jacobs de ce qu'en citant ce passage de Lucien (*Anth.* t. XII, p. 14), il ne l'a pas *rapproché* de celui de Clément d'Alexandrie. Cette critique mal fondée montre qu'il ne comprend pas à quelle occasion M. Jacobs a cité ce texte de Lucien; c'est à propos de μοιχεύσαντι, non de δεδεμένῳ ou δεδεμένην : alors, il n'y avait aucun rapprochement à faire ; car l'idée de μοιχεύειν n'est pas dans le texte de Clément.

(1) Ici περιπετόμενον signifie peut-être simplement, qui l'entoure ou la caresse de ses ailes déployées, à peu près comme le cygne est représenté sur une *peinture antique* (*Mus. Borbon.* T. III, t. 12), et surtout comme l'ont figuré beaucoup de peintres ou sculpteurs modernes.

(2) Γραφὴ s'applique ici non à une *peinture*, mais au *sujet* gravé sur une *pierre*. Le même sens est donné à ce mot par Plutarque : .... ὥστε γλυψάμενος ἐν δακτυλίῳ φορεῖν ΕἸΚΌΝΑ τῆς πράξεως.... ἦν δὲ ΓΡΑΦΗ, Βόκχος μὲν κ. τ. λ. (*in Sull.* c. 3), où εἰκὼν et γραφὴ se rapportent l'un et l'autre au *sujet* gravé sur l'anneau de Bocchus.

« dultère avant que vous le consommiez. » Voilà des expressions bien énergiques, où le zèle assurément fort louable de cet éloquent écrivain et son éminente vertu brillent avec éclat; cependant, réduites à leur juste valeur par nous autres qui, dans l'égarement de notre âme, supportons les nudités, que dis-je? qui admirons, savourons celles que nous devons à l'art antique, ces expressions nous représentent ce que cet art nous montre si souvent, des sujets érotiques, voluptueux, non *obscènes*, ou des symboles qui, tenant à l'essence même de la religion, n'avaient rien de choquant aux yeux des anciens.

L'empressement que M. Raoul Rochette a mis à rechercher les exemples de *pornographie*, lui a fait en outre interpréter, dans un sens favorable à sa thèse, d'autres indications qui ne s'y prêtent nullement.

1° Il dit : « C'était *probablement* de peintures de ce genre « (obscènes) qu'il s'agissait dans le passage d'un poëte in« connu (1), où l'on voit que des peintures propres à *charmer* « *la douleur*, à dissiper la tristesse, s'inséraient dans les « murs. » Voilà un *probablement* qui vient bien à propos! Est-il *probable* que des gens *charment leur douleur* avec des peintures obscènes? Mais le docte archéologue aurait lui-même trouvé la supposition absurde, s'il avait fait attention que ce passage de Babrius, qui se présente isolé dans Suidas et le scoliaste d'Aristophane, est tiré de la fable du *Père et du Lion*, qu'on trouve tout entière, réduite en prose, dans le manuscrit de Florence (fab. 187, *ed.* Furia-Coray, p. 327). Un père ayant rêvé qu'un lion ferait périr son fils, voulut le préserver de la mort; il l'enferma dans une maison bâtie tout exprès; et afin de lui procurer *quelque*

(1) M. Raoul Rochette, au lieu de s'en rapporter à Tyrwhitt, dont l'opinion est confirmée par le manuscrit de Florence, contenant les fables ésopiques, s'en tient à l'avis d'Hemsterhuis qui, dans ses notes posthumes sur Lucien (qu'il avait lui-même en partie condamnées à l'oubli), a cité ces vers comme étant d'un auteur *incertain*. C'est manquer de critique. Les vers sont bien certainement du fabuliste Babrius.

*diversion dans son chagrin*, il fit *peindre sur les murs toutes sortes de figures, entre autres celle d'un lion.* Χὥπως ἔχῃ τι βουκόλημα τῆς λύπης, | ἐνέθηκε τοίχοις ποικίλας γραφὰς ζώων (1).

Je vous laisse à juger ce que devient cette nouvelle preuve de l'usage des *peintures obscènes dans les maisons !*

---

L'article τοῖς devant τοίχοις a été retranché par Florent Chrétien et Tyrwhitt. M. Raoul Rochette, qui cite cette ligne comme un vers, n'a pas moins laissé subsister l'article avec lequel il n'y a point de vers.

(1) Le savant académicien me paraît abuser beaucoup de ce passage, et y attacher une importance excessive. D'abord, toute discussion sur l'ἀνέθηκε du scoliaste et l'ἐνέθηκε de Suidas est inutile; la syntaxe exige ἐνέθηκε : mais je suis loin de regarder ce mot comme une preuve *positive et indubitable* qu'il s'agit de *tableaux sur bois encastrés dans le mur.*

1° Ce n'est point un prosateur, un auteur *technique* qui parle, c'est un excellent *poëte* qui n'a pu entrer dans un détail d'art étranger à l'idée qu'il exprime : c'est certainement l'*idée générale* qu'il a voulu rendre, celle de la *consolation* produite *par la vue des peintures ;* la circonstance qu'elles furent *encastrées* dans le mur est ce qu'il y avait de plus indifférent à son objet.

2° Ἐντίθεσθαι γραφὰς τοίχοις, ou τίθ. γρ. ἐν τοίχοις, est une expression poétique, imitée de οὐδέ σε μήτηρ ἐνθεμένη λεχέεσσι d'Homère (*Il.* φ'. 124, χ'. 353; ta mère n'ayant pu te placer *sur* un lit funèbre, comme le *rogo* ou *in rogum imponere* des Latins); elle ne signifie pas plus *encastrer* des peintures *dans une muraille*, que ἐγγράφειν τοίχῳ ou γράφειν ἐν τοίχῳ, ἐν πίνακι, synonyme de γράφειν ἐπὶ τοίχῳ, ἐπὶ πίνακι, ne signifie *peindre dans un mur.* Τιθέναι γραφὰς ἐν τοίχῳ ou ἐπὶ τοίχῳ ou ἐπὶ τοίχου (comme μορφὴν ἐγκατατίθεσθαι πίνακι. Themistius, p. 29, c.), ne veut rien dire de plus que faire mettre des peintures *sur une muraille*, ou *peindre des murs :* on pourrait entendre ζῶα d'*animaux*, puisqu'on avait peint entre autres, *un lion ;* je crois pourtant que le mot est pris dans un sens plus général; et que γραφὰς ζώων, comme γραπτὰ ζῶα dans Empédocle, est l'expression poétique de ζωγραφήματα. Au reste, je remarque que l'auteur inconnu qui a mis Babrius en prose a exprimé ces vers par les mots ἐζωγράφησε τοὺς τοίχους πρὸς τὴν τέρψιν, ζώοις παντοίοις αὐτοὺς ἐγκαλλωπίσας ἐν οἷς καὶ λέων, où ἐζωγράφησε τοὺς τοίχους rend également ἐνέθηκε τοίχοις γραφάς, dans le sens que j'indique. Ce passage devient seulement un exemple de plus de l'usage *grec* et *romain* de peindre *sur les murs* des maisons, des sujets de divers genres. Car Babrius est un Grec qui n'a pas dû vivre plus tard que le premier siècle avant notre ère, et qui a pu vivre un siècle plus tôt.

2° « Mais ce qu'il y a de plus important dans ce *déplorable* « *égarement* de la société grecque, c'est que cet *abus* de la « peinture tenait, selon toute apparence, au même principe « qui avait donné lieu à une autre application, très-*curieuse* « aussi, de l'art de peindre. Je veux parler de ces *portraits* de « *personnages héroïques*, renommés pour leur beauté, que « les Spartiates faisaient placer dans leur chambre à cou- « cher, afin que leurs femmes, ayant ces images sous les « yeux, (pussent mettre au jour des enfants aussi beaux « qu'elles) ». Il est cependant clair que cet *usage* n'a aucun rapport avec le *déplorable égarement* de la société grecque, avec l'*abus* des peintures obscènes. Les anciens ont généralement cru à l'influence de l'imagination de la mère sur l'enfant qu'elle porte dans son sein. Empédocle en donnait pour preuve que « souvent des femmes, devenues éprises de statues et de « figures peintes, étaient accouchées d'enfants qui en avaient « les traits (*ap.* Galen. *Hist .philos.* c. 32--t. XIX, p. 328. Kühn.). Un poëte, Oppien, raconte que les « Lacédémoniens, lors- « que leurs femmes étaient enceintes, plaçaient près d'elles « des tableaux représentant de belles figures, de jeunes dieux « ou héros, Nirée, Narcisse, Hyacinthe, Castor et Pollux, « Apollon et Bacchus; et qu'à force de les regarder, elles « mettaient au jour des enfants qui leur ressemblaient (*Cy- « neg.* I. 358—366) ». Ce préjugé est de tous les temps et de tous les pays. Saint Jérôme, Ambroise Paré, Porta, et tant d'autres l'ont partagé; et il n'est pas rare, m'a-t-on dit, qu'en Suisse, des paysans tiennent suspendu dans leur alcôve le portrait de deux de leurs plus beaux ancêtres, homme et femme, pour conserver leurs traits et leur beauté dans la famille. Est-ce là au *déplorable égarement?*

Selon M. Raoul Rochette, « c'était un *ancien usage* fondé sur « une doctrine philosophique; car cela résulte positivement « du témoignage de Galien qui s'autorise de l'opinion d'Em- « pédocle, et nous apprenons de Galien que *les portraits* des- « tinés à cet usage, étaient sur panneaux de bois. » Il n'a donc

lu ni l'un ni l'autre; en effet, Galien, en rapportant le trait en question, ne *s'autorise* point de l'opinion d'Empédocle; c'est dans l'*Histoire philosophique*, qu'il cite l'opinion de ce philosophe sur le pouvoir de l'imagination; mais il ne donne aucun exemple à l'appui; et, lorsqu'il rapporte une anecdote relative à cet objet (*ad Pison. de Theriac.*, c. 11, t. xiv, p. 253, Kühn), il ne dit pas un mot d'Empédocle. Si M. Raoul Rochette veut bien lire le passage de ce médecin, qu'il ne cite que d'après Bélin (*ad* Oppian. l. 1.), il verra que Galien ne parle ni d'un *usage*, ni de *portraits* (au pluriel) *exécutés*, en vertu de cet *usage*. Il parle seulement d'une fantaisie individuelle. « Une vieille histoire m'a appris, dit-il, (ἐμοὶ δὲ « καὶ λόγος τις ἀρχαῖος ἐμήνυσεν) qu'un homme puissant, « mais fort laid, (τῶν ἀμόρφων τις δυνατός), voulant avoir un « bel enfant, avait imaginé de faire peindre sur une planche « de bois (ἐν πλατεῖ ξύλῳ) un autre enfant très-beau (εὐειδὲς « ἄλλο παιδίον); il dit à sa femme de fixer constamment les yeux « sur ce tableau au moment de la copulation. » Saint Augustin rapporte le même fait d'après un médecin nommé Soranus, et il l'attribue à Denys le Tyran (*Contra Julian. Pelag.*, V. 51. — T. x, p. 654, b.). Dans les Rétractations, il convient d'avoir eu tort de nommer Denys; c'est, dit-il, une erreur de mémoire *memoria me fefellit*); car Soranus parle d'un roi de Cypre, dont il n'indique pas le nom (*ejus proprium nomen non expressit Retract.*, 11, 62. — T. 1, p. 62, b.). Saint Augustin ne pense pas plus à un *usage* que Galien. C'est d'un fait *isolé* qu'il s'agit, et probablement du même; l'*homme puissant* de Galien a tout l'air d'être le roi de Cypre de Soranus. Ce trait *isolé* repose sur le même principe que l'*usage* dont parle Oppien; mais il en est essentiellement distinct.

Au reste, que ce soit une *fantaisie* ou un *usage*, ce fait ne se rapporte ni au *déplorable égarement* de la société grecque, ni à l'*abus* des peintures obscènes. Autre chose est de repaître sa vue de sujets licencieux, ou de tenir près de soi un portrait d'enfant, ou de jeune homme, dans l'espoir d'avoir un reje-

ton qui lui ressemble. Cela peut être une sottise ou un préjugé ; cela n'est ni une faute contre les mœurs, ni une preuve de corruption.

---

VII. *Que les sujets érotiques étaient peints indifféremment sur mur et sur bois.*

Il me reste à dire quelques mots d'une opinion du savant archéologue, laquelle rentre dans la question générale qui fait le sujet principal de mes lettres. Il veut que les *tableaux* représentant les sujets érotiques, aient toujours été *nécessairement* des peintures sur bois, *à quelque époque ou de quelque main qu'ils fussent exécutés, quelle qu'en fût la destination, chez les Grecs et les Romains* (p. 728 = P. A. p. 248).

Quand on lit une assertion si explicite et si tranchante, on est obligé de la relire, pour être sûr qu'on l'a bien comprise; car, à l'instant, s'offre à la pensée le souvenir des peintures d'Herculanum et de Pompéi, toutes *murales*, lesquelles ont justement pour sujets ces mêmes scènes érotiques, rarement obscènes, que le savant archéologue déclare n'avoir jamais été peintes que sur *tables mobiles*.

Comment donc a-t-il pu laisser tomber de sa plume une assertion tellement contredite par des faits connus de tous, qu'on la prendrait pour une distraction? C'est qu'ici, comme ailleurs, une erreur de mots l'a conduit à une erreur de fait. Dans les passages des auteurs sur les tableaux érotiques, il a remarqué qu'en général, ces tableaux sont désignés par les mots *tabula, tabellæ*, πίνακες, πινάκια; alors partant de l'idée que ces mots ne peuvent *jamais* s'entendre, que de *peintures sur panneaux de bois*, il en a tiré la conclusion que ces sujets érotiques, auxquels les auteurs donnent le nom de *tabellæ*, ont *toujours* été exécutés de cette manière.

Mais j'ai déjà eu occasion de montrer (*Lettres, etc.*, p. 82, et suiv.) combien il est peu raisonnable de circonscrire, avec

tant de rigueur, le sens naturellement élastique de mots pareils; et, tout en reconnaissant que tel est celui qu'ils ont le plus ordinairement, j'ai dit qu'il n'y a nulle raison de croire que *tabula* et *tabella* chez les Romains, πίναξ et πινάκιον chez les Grecs, n'ont pu s'appliquer quelquefois, comme *tableau* chez nous, à toute espèce de *peinture*, surtout quand nous voyons πίναξ désigner même un *bas-relief.* Rien n'est plus dans la nature des mots de ce genre qu'une telle déviation du sens primitif.

Celui qui veut absolument réduire l'usage de *tabula* à signifier une *peinture sur panneaux de bois*, oublie ce qui est arrivé à des termes analogues, tels que *liber*, *codex*, *volumen*, *stylus*, qui exprimaient primitivement une idée de substance ou de forme, laquelle avait entièrement disparu dans la signification qu'ils reçurent ensuite de l'usage. Or, il y a bien plus loin de *codex*, tige d'un arbre, ou de *liber*, écorce intérieure, à l'idée d'un *livre* écrit sur papyrus ou parchemin, du mot italien *quadro*, qui ne signifie qu'un compartiment carré, à l'idée d'une peinture de forme quelconque, que de *tabula picta*, surface peinte, plane et mince, à celle de *tableau* peint en général. On serait aussi peu fondé à nier cette signification, qu'à soutenir, par exemple, que *volumen* a toujours dû signifier un manuscrit sur une substance flexible, et qui peut se rouler; car, à l'instant, se présenterait le *plumbea volumina* de Pline (XIII, 11, 21), qui prouve décidément le contraire. De même, pour *tabula* (1);

---

(1) L'emploi du mot *tabula* en ce sens devait être devenu assez ordinaire, puisque saint Augustin rappelant, dans trois ouvrages différents, le passage de Térence....... *suspectans* tabulam *quandam* pictam, etc., au lieu de *tabula picta* seulement, dit: *tabula picta in pariete* (..... *qui spectans tabulam pictam in pariete. Epist.* 202..... *dum spectat tabulam quandam pictam in pariete. Confession.*, I, 16, et *Civit. Dei.*, II, 7). Saint Augustin a cru que Térence a pris *tabula picta* dans le sens de *peinture* en général; et, vu l'usage ordinaire de peindre ces sujets mythologiques sur les murs, il a pris celle-ci pour une *peinture murale*, ce qui, du reste, était peut-être dans la pensée du poète.

car l'expression de Plaute, *tabula picta in pariete* (*Lettres, etc.*, p. 82, 83), ne peut signifier que *tableau peint sur le mur*, (comme *signum pictum in pariete*, du même auteur); elle démontre que, de bonne heure dans la langue latine, *tabula* a pu être pris en général pour *pictura*, pour *tableau*, ou sujet d'un tableau, sans l'idée de la substance sur laquelle on l'avait exécuté. L'opinion du docte archéologue qui veut que cela signifie un *tableau de bois encastré dans le mur* ne mérite pas qu'on s'y arrête.

C'est donc en partant de cette erreur, qu'il a pu ne pas reculer devant cette assertion contraire à l'évidence et à sa propre opinion, savoir que les sujets érotiques n'ont *jamais* été peints sur le mur, à *quelque époque ou de quelque main qu'ils fussent exécutés*. Il a raisonné ainsi : « Ces tableaux érotiques, placés dans les maisons, sont appelés *tabulæ*; or, *tabulæ* ne s'entend que de tableaux peints sur bois; donc tous ces *tableaux* ne furent *jamais* exécutés sur le mur. » Je retourne le raisonnement, et partant d'un fait certain, je dis à mon tour : « Les sujets de ce genre, comme tous les autres, ont été peints *sur panneaux de bois*, et aussi souvent *sur le mur*, puisqu'on les trouve en foule parmi les peintures *murales* d'Herculanum et de Pompéi; or, les auteurs désignent par *tabulæ* ou *tabellæ* les peintures offrant de tels sujets, et qui ornaient de leur temps les habitations; donc, pour eux, ces mots ne signifient pas seulement *tableaux* sur *panneaux de bois*, mais en général *peintures*, quel que fût le mode de leur exécution, comme nous disons *tableau à fresque, tableau en mosaïque*. » Le diminutif *tabellæ* exprime même très-bien ces *petits cadres*, renfermant de tels sujets, placés *au milieu* des parois, dans le champ colorié en teinte plate, que bordent les ornements et les arabesques aux maisons antiques d'Herculanum et de Pompéi. Ces *petits tableaux* et leur position habituelle sont aussi parfaitement désignés par l'expression de Clément d'Alexandrie, πινάκια κατάγραφα μετεωρότερον ἀνακείμενα, *petits tableaux peints, placés en haut*. M. Raoul Rochette traduit ἀνακείμενα

par *suspendus;* mais il faudrait pour cela ἀνακρεμάμενα. Le verbe ἀνακεῖσθαι se dira tout aussi bien d'une peinture exécutée sur le mur même, que d'un tableau proprement dit, d'un bas-relief ajouté au mur, que d'un bas-relief qui y est adhérent. C'est n'avoir aucune idée juste des mots que d'en presser à ce point le sens.

Que Properce ait donné le même sens au mot *tabellæ*, dans un passage déjà cité, c'est encore ce qui ne me semble guère douteux, quand on compare le premier et le dernier vers. Il maudit la main qui, la première, a peint des tableaux obscènes dans les maisons (*quæ manus obscœnas depinxit prima tabellas*). Il termine en disant que jadis on n'y voyait rien de pareil : *Tum* paries *nullo crimine* pictus *erat*(1); « alors aucune « *paroi peinte* n'offrait de peinture coupable », faisant bien voir qu'il n'a pris le *tabellæ* qui précède que dans le sens de ces *petits tableaux* peints sur le mur, comme on en trouve tant à Pompéi. Après avoir donné à *tabellæ* le sens général de *petites peintures*, il indique ensuite dans le dernier vers, l'idée particulière qu'il y attache.

De ce que les peintures murales des maisons antiques nous représentent les divers sujets héroïques ou amoureux dont les anciens nous ont parlé, je n'en conclurai pas qu'on ne les pei-

---

(1) M. Raoul Rochette donne une singulière traduction de ce vers : selon lui, « pour tout homme sans prévention, il est évident que les « *peintures* dont il s'agit, étaient de *petits tableaux*, et qu'*à une époque* « *plus ancienne*, *ces sortes de peintures ne s'exécutaient jamais sur le* « *mur*. » D'abord, le vers *Tum paries*, etc., ne peut avoir une telle signification pour *tout homme* ayant la moindre notion du latin. Ensuite, M. Raoul Rochette n'a pas remarqué qu'il combat lui-même sa propre opinion; car, si Properce, opposant l'antiquité à son temps, avait dit, « qu'à une époque plus ancienne, ces peintures obscènes ne s'exécutaient « pas sur le mur, » c'était dire que, de son temps, elles s'exécutaient ainsi; d'où il s'ensuivrait que *tabellæ*, du premier vers, s'appliquerait, dans la pensée du poëte, à des peintures murales.

gnait que de cette manière. J'en conclurai seulement qu'on les peignait *aussi* sur le mur, en d'autres termes que les divers modes de peindre s'appliquaient indifféremment à tous ces sujets.

---

## CONCLUSION.

Vous voyez, Monsieur et illustre confrère, qu'en écartant tous les faits allégués par le docte archéologue, lesquels ne reposent que sur des erreurs ou des méprises, il ne reste plus qu'un très-petit nombre d'indices de cette prétendue *pornographie* qui, selon lui, déshonorait les lieux publics et privés, sacrés et profanes, des villes de la Grèce et de l'Italie. Toute cette fantasmagorie d'impuretés, qu'une érudition inexacte et confuse a fait passer sous nos yeux, disparaît devant le premier rayon de la critique. Il n'en subsiste plus que des exemples, qu'explique suffisamment la corruption des individus, surtout à Rome où la concentration d'immenses richesses dut amener un luxe effréné, et les désordres qui partout l'accompagnent. Ces exemples isolés ont dû exister en Grèce et en Italie, comme ils existent chez nous, plus nombreux même, j'en conviens, en dépit des efforts de la loi civile pour protéger les bonnes mœurs, et pour maintenir les principes sur lesquels repose partout l'ordre social.

Personne ne saurait le nier, la religion a été chez les anciens un obstacle contre lequel leurs législateurs et leurs moralistes ont lutté constamment, et bien souvent avec succès. Il leur a fallu les plus constants efforts pour soutenir et développer dans les âmes le sentiment moral, pour lui faire dominer et corriger le sentiment religieux. Quand on porte un œil attentif et impartial sur l'histoire de la société antique, on reconnaît, non sans étonnement, que les désordres attribués par la Fable aux dieux du paganisme, n'ont eu qu'une faible influence

sur les mœurs publiques. Le libertin et le méchant pouvaient bien invoquer leur exemple pour légitimer leurs excès; ils pouvaient se dire, comme le Chéréas de Térence, en présence de Jupiter séduisant Danaë, *ego homuncio hoc non fecerim?* ou faire comme Euthyphron (1), qui se justifie de citer son père en justice par les exemples de Saturne mutilant son père Uranus, et de Jupiter mettant le sien à la chaîne (Platon, *Euthyphr.* § 6). Mais les déportements du maître des dieux ou de Vénus n'ont jamais empêché que le mariage ne fût un lien inviolable et sacré, et que l'adultère ne fût rigoureusement défendu et puni. La loi civile n'en a pas moins employé tous les moyens de protéger la pudicité des femmes et de la jeunesse, et de prescrire la bonne direction de l'éducation. Les fondateurs des mystères n'avaient-ils pas établi que la *pureté des mœurs* serait une condition indispensable à l'initiation (Fr. Jacobs, *verm. Schriften*, III *Th.*, S. 113, ff.)? Toute la législation antique se trouve en opposition formelle avec ce que l'exemple des dieux semblait autoriser ou permettre; et l'on s'était peu à peu habitué à croire que ce qu'ils avaient pu faire, parce qu'ils étaient dieux, n'en devait pas moins être interdit aux hommes (2).

C'est ainsi, grâce à cette heureuse contradiction entre la religion et la morale, que la société grecque et romaine a pu subsister. Si l'on avait été conséquent, elle aurait été détruite.

Mais que de précautions la loi devait prendre pour arriver à de tels résultats! On juge de la difficulté, par la peine que, dans tous les temps, même alors que la foi était vive et sincère, le christianisme eut à combattre les passions

---

(1) C'est dans cet admirable dialogue que nous voyons les premières traces de la lutte de la philosophie contre la religion, du sentiment moral et de la conscience contre les absurdités des mythes poétiques et populaires.

(2) V. à ce sujet les réflexions pleines de sens de M. Limbourg Brouwer *Inst. de la civil. morale et relig. des Grecs*, II, p. 554 et suiv.).

humaines, qui l'ont si souvent emporté sur ses enseignements. Il prêche la morale la plus pure; dans la vie du Christ, de Marie, des apôtres et des martyrs, il n'offre que des exemples de noblesse, de pureté et de courage; et cependant les annales du moyen âge et de l'histoire moderne, attestent son impuissance à triompher de la perversité humaine, ou l'habileté des passions à détourner à leur profit ses préceptes sévères. Que d'exemples de cruauté, de corruption ne nous offrent-elles pas, qui ne le cèdent que de peu aux exemples fournis par le paganisme et souvent les surpassent! Les désordres du clergé lui-même, qui devait pourtant servir de modèle, sont attestés par les chroniqueurs, comme ceux de la noblesse et de la bourgeoisie, par les sermonnaires, les poëtes et les romanciers. Tout prouve donc que si le *bon vieux temps* ne valait guère mieux que le nôtre, le monde chrétien, dans toute sa ferveur, eut peu de chose à reprocher au paganisme, et qu'il offrit de bien choquantes contradictions entre les préceptes et les mœurs, ou certains usages permis, quoique odieux ou absurdes. On ne sait vraiment s'il a jamais existé une *cérémonie religieuse* plus horrible, pour le mélange d'impiété, d'obscénité et de religion, que la *fête des fous*, pendant laquelle « les prêtres barbouillés de lie, « masqués et travestis de la manière la plus folle et la plus « ridicule, dansaient en entrant dans le chœur, en chantant « des chansons obscènes. Les diacres et sous-diacres, après « avoir mangé des boudins et des saucisses sur l'autel devant « le célébrant, jouaient sous ses yeux aux cartes et aux dés, « mettaient dans l'encensoir des morceaux de vieilles savates « pour lui en faire respirer l'odeur, étaient ensuite traînés par « les rues dans des tombereaux remplis d'ordures, où ils pre- « naient des postures lascives, et faisaient des gestes impu- « diques (Millin, *Mon. inéd.* II, p. 345, 346) ». Et tout cela, malgré les enseignements d'une religion qui condamnait ces excès coupables, que ses ministres eux-mêmes commettaient en son nom !

Si la loi civile, chez les anciens, venant en aide aux éléments de corruption que recélait la religion païenne, avait permis l'exposition en tous lieux de représentations obscènes;

si elle avait permis qu'à tout instant les imaginations jeunes et sans défense fussent échauffées par d'impures images, elle se serait interdit tout moyen de refréner les passions; le désordre eût été à son comble, et la société n'eût pas tardé à se dissoudre.

Il suffit de cette simple considération pour établir que s'il y avait certaines cérémonies, dans lesquelles on tolérait l'exposition de figures *ithyphalliques*, parce qu'on n'y admettait que les hommes faits ou les hiérodules, ou parce que ces figures étaient considérées comme des symboles religieux sans effet sur l'imagination; et quelques confréries, instituées dans un esprit, soit de religion, soit de débauche, comme celle des *Baptæ*, où se célébraient *en secret* de honteux mystères; sauf de rares exceptions qui n'avaient rien de plus odieux que la *fête des fous*; l'ordre et la décence devaient présider au *culte public*, au culte *accessible* aux femmes comme à la jeunesse.

Il suit de là, indépendamment de toute preuve de détail, que les représentations *obscènes* n'ont *jamais* pu avoir chez les anciens *aucune publicité*; qu'elles n'ont jamais été exposées ni dans les *temples*, ni dans un lieu public, ni même dans la maison du père de famille; qu'elles ont été condamnées par les législateurs, comme par les moralistes et les philosophes(1),

---

(1) M. Raoul Rochette commet à ce sujet une *dernière* erreur qui n'est pas la moins forte; il fait d'un philosophe, d'un stoïcien, de Chrysippe, *un admirateur des livres obscènes*, « *On ne se serait pas* » *attendu*, nous dit-il, à trouver le philosophe Chrysippe parmi les *admi-* « *rateurs* des *œuvres* de Philænis. V. pourtant les passages cités par Athé- « née, VIII p. 335, (P. A. p. 378, 1). » Avant même de recourir à ces passages, le bon sens doit avertir qu'on n'y trouvera rien de pareil; comment Chrysippe, celui qui disait que la volupté est *toujours* un mal (Diog. Laert. VII, 103), l'antagoniste d'Épicure, aurait-il *admiré* Philænis et ses œuvres? Il ne peut donc y avoir encore ici qu'une méprise. En effet, dans le passage allégué on lit : « Mes amis, j'*admire* à beaucoup « de titres Chrysippe...., mais je le loue encore plus de ce qu'il met tou- « jours *sur la même ligne*, Archestrate, célèbre par son *Opsologie* (Gas- « tronomie), et Philænis, à laquelle on attribue le livre obscène sur

enfin qu'elles ont toujours été des exceptions plus ou moins nombreuses, que la loi ne pouvait atteindre, et qui prouvent, non la corruption de la société, mais celle de quelques individus.

Maintenant, vous avez vu à quel point les faits confirment ce que la plus simple raison, la connaissance la plus légère de l'antiquité devaient faire présumer; et si un docte archéologue a pu être conduit à une opinion différente, ce n'a été qu'en mêlant et en confondant les données les plus diverses, en appliquant l'épithète d'*obscène* et de *licencieuse* à toute peinture d'un sujet *érotique* ou *passionné*, à peu près comme celui qui mettrait sur la même ligne, les tendres élégies de Tibulle, de Properce, de Bertin ou de Parny, et les ordures de Catulle, de Martial, de Piron ou de Grécourt.

Eh bien! dans les arts du dessin, les ouvrages qui peuvent correspondre à ces honteuses productions littéraires, où se sont prostitués le talent le plus fin et l'esprit le plus ingénieux, ont toujours été en bien petit nombre même chez les Romains, malgré la corruption des mœurs; et ici je mets hors de cause, les figurines, les lampes, les tessères, et autres ustensiles dont la forme ou les ornements *phalliques* rappelaient quelque

---

« les plaisirs de l'amour, etc.» Χρύσιππον δ', ἄνδρες φίλοι... κατὰ πολλὰ θαυμάζων ἔτι μᾶλλον ἐπαινῶ, τὸν πολυθρύλλητον ἐπὶ τῇ ὀψολογίᾳ Ἀρχέστρατον ἀεί ποτε μετὰ Φιλαινίδος κατατάττοντα κ. τ. λ. (335 b.). Plus bas, Athénée cite un passage où Chrysippe met en effet sur la même ligne Philænis et Archestrate, et *défend* également la lecture de leurs œuvres (p. 335 e). Au livre VII, (p. 278 e), il regarde Archestrate comme ayant frayé la route à Épicure. En moraliste sévère, il ne mettait donc nulle différence entre les obscénités de Philænis, et les leçons de cet Archestrate qui enseignait les secrets des aphrodisiaques, et qui tournait toute l'*opsologie* vers les jouissances physiques. A ses yeux, ces livres étaient aussi *infâmes* l'un que l'autre; et c'est là ce que, dans Athénée, on *admire* en lui. Comment donc a-t-on pu croire que, dans le passage cité, Chrysippe *admire Philænis et Archestrate?* C'est peut-être qu'on aura mal construit la phrase, en rapportant à Chrysippe le participe θαυμάζων.

symbole religieux, ou ceux dont l'obscénité quelquefois révoltante, était destinée à réjouir les regards des habitués des mauvais lieux, lesquels furent d'autant plus multipliés dans les villes grecques et romaines, que le lien du mariage était plus protégé par la loi, et l'adultère plus rigoureusement puni. Je ne parle que des *peintures murales* ou sur tables mobiles, qui, formant décoration dansles édifices, devaient rester exposées à tous les yeux. Celles-ci ont été presque aussi rares qu'elles le sont chez nous. On n'en trouve qu'on très-petit nombre parmi la multitude de celles qui ont été découvertes dans les villas antiques et les maisons d'Herculanum et de Pompéi, construites pourtant, ou décorées, dans la période de la plus grande corruption sociale. Il n'y en a *pas un seul exemple* parmi le grand nombre de sujets que Pausanias a vus dans les monuments publics de la Grèce. Excepté Parrhasius et Chéréphane, on ne cite aucun artiste grec qui se soit livré à ce genre; et, à l'exception des *libidines* de l'un, des figures licencieuses de l'autre, il n'y a pas un *seul sujet* obscène, parmi les œuvres grecques de sculpture ou de peinture citées par Pline comme par les autres écrivains de l'antiquité.

Le docte antiquaire est donc tombé dans une complète erreur, quand, multipliant à l'excès les représentations *obscènes*, il convertit chaque ville ancienne, pour ainsi dire, en *un vaste mauvais lieu.* En déshonorant de ce vilain nom de *pornographie*, que les anciens n'ont jamais connu, les compositions les plus charmantes de leurs artistes, il a commis, on peut le dire, une faute de *lèse-antiquité.*

Quant à moi, monsieur et illustre confrère, je ne veux retirer de cette discussion, que l'avantage d'avoir soumis à un examen consciencieux et détaillé une question délicate, qui tient intimement à l'histoire de la société antique, et d'avoir vérifié, par une analyse exacte des faits, le point de vue que vous n'aviez fait qu'indiquer.

# LETTRE

A

# M. AUGUSTE BOECKH,

ASSOCIÉ ÉTRANGER DE L'INSTITUT,

SUR LES TEXTES

## RELATIFS AUX ARTS

QU'ON PRÉTEND AVOIR ÉTÉ OUBLIÉS

DANS LES LETTRES D'UN ANTIQUAIRE.

---

Mon cher et illustre ami,

Les *Lettres d'un antiquaire* vous ont paru renfermer une discussion intéressante pour la connaissance de l'antiquité; vous avez été satisfait de l'étendue et de l'exactitude des recherches que contient cet ouvrage. « J'ai mis, avez-vous dit, « beaucoup de temps à le lire pas à pas.... et je puis affirmer « en vérité que, depuis longtemps, je n'ai lu aucun écrit « où le sujet soit traité sous tous les points de vue, avec une « critique aussi délicate, une raison aussi haute, etc. »

Permettez-moi de faire une large part à l'amitié, dans l'énoncé d'un jugement si favorable. Mais il en restera toujours un suffrage bien flatteur, de la part d'un aussi grand connaisseur en matière d'antiquité.

Ce jugement est fort différent de celui qu'a porté du même ouvrage, l'auteur des *Peintures Antiques*. Selon lui, ces *lettres*

---

(1) ... *und ich kann in Wahrheit versichern, dass ich seit langer Zeit keine Schrift gelesen habe, worin der Gegenstand so allseitig mit so feiner Kritik und hoechster Besonnenheit behandelt waere.*

sont un livre spirituel et agréable (je n'y tiens guère), mais *frivole*, et qui ne convient qu'à des lecteurs *superficiels*, (apparemment comme l'éditeur de Pindare et du *Corpus Inscriptionum*). Je m'y suis embarqué à l'étourdie dans un sujet qui ne m'était pas familier; aussi j'ai ignoré les textes les plus importants, et passé sous silence les notions les plus curieuses.

Je laisse aux connaisseurs, qui auront pris la peine de me lire, le soin de décider si ce jugement est plus loin de la vérité que le vôtre. Je ne me ferai point juge dans ma propre cause, et, sans rentrer dans la discussion générale, ni refaire mon livre pour réfuter l'opinion qu'on en donne, je m'en tiendrai à une justification matérielle, c'est-à-dire, que je répondrai seulement au reproche d'avoir ignoré plusieurs des éléments de la question que je me proposais de traiter. Je ne vais donc faire autre chose que de reprendre un à un les textes *qu'on me reproche de n'avoir pas connus*. Il me sera facile, de montrer que les uns m'ont été si bien *connus*, que je les ai cités et discutés, quelquefois fort au long; et que les autres, à une exception près, ne devaient point l'être, attendu qu'ils sont étrangers à la question que je traitais; ce que le docte académicien aurait vu tout aussi bien que moi, s'il s'était donné le temps de les comprendre.

Pour se décider sur tous ces détails, il n'est certes pas nécessaire d'être en matière de philologie un aussi excellent juge que vous l'êtes; il s'agit rarement de ces textes difficiles et obscurs qui réclament la critique profonde et exercée d'un Hermann, d'un Bœckh ou d'un Boissonade ; ce sont presque toujours de textes clairs et faciles, qu'il n'y a aucun mérite à bien entendre, sur lesquels il est au contraire étonnant qu'on se méprenne, leur sens véritable ne pouvant échapper à tout homme attentif et réfléchi. Je suis presque honteux d'appeler votre attention sur de telles minuties; mais les conséquences qu'on en tire, l'extrême assurance avec laquelle on les produit, rendent nécessaire qu'on signale cette manière toute nouvelle de traiter les textes anciens.

Au reste, je ne mets dans ce relevé qu'une seule préten-

tion, c'est de donner aux autres la conviction que les diverses parties d'un livre, qui a pu mériter votre suffrage, ont été mûries par la réflexion, traités avec une connaissance suffisante des faits, et se composent de matériaux élaborés, je ne veux pas dire toujours avec succès, mais du moins à l'aide d'une critique sévère, guidée par l'amour de la vérité.

---

I. *Textes qu'on prétend avoir été omis dans les* Lettres *d'un* Antiquaire, *et qui cependant s'y trouvent cités et discutés.*

Ces textes, sont au nombre de *treize*. Je vous les signalerai par une indication sommaire. Tout détail serait superflu, quand il s'agit de points dont la rectification repose sur des faits matériels.

I. On *s'étonne* (*Peintures antiques*, p. 107), que je n'aie pas cité le passage de Strabon sur les peintures de Cléanthe et d'Arégon; on en conclut que j'étais *bien peu versé dans ce genre d'études*. — La conclusion n'est pas juste, car le passage est cité et discuté, note U, p. 440.

II. Un passage de Strabon, « d'une *haute importance* sur les « peintures des portiques du temple de Jupiter au Pirée, est « encore resté *inconnu* à celui qui *devait s'être rendu l'ouvrage « de Strabon si familier, à défaut de cette histoire*, (p. 108.) »

— Le passage ne m'est pas resté *inconnu*. Il est cité (p. 205) J'ai dit : « .... tels enfin les *portiques autour du temple de Ju- « piter* sauveur, qui formaient une sorte de pinacothèque, où « se trouvaient les ouvrages d'illustres peintres. » Ce peu de mots montrent le passage dans son vrai jour.

III. « Il y avait encore une remarque importante à faire « pour un critique qui se serait proposé de recueillir avec

« soin tous les éléments de la question (P.A. p. 209). » — La remarque concerne les portraits de Leosthène et de ses enfants dans le temple de Jupiter sauveur au Pirée. — Ce trait a été cite dans mon ouvrage (p. 158); mais je me suis gardé d'en tirer le même parti exagéré que l'auteur des *Peintures antiques*.

IV. « Voici encore un exemple qui montre tout ce qui « *manquait* au travail du savant critique, *qui ne s'est pas* « *donné la peine de rechercher* les témoignages qui pouvaient « lui servir (p. 110-112). » — Il s'agit du passage de Pline sur les peintures d'Aristoclide au temple de Delphes, et de celui d'Euripide sur des ouvrages d'art dans ce même temple. *Je me suis donné la peine* de discuter *complétement* ces deux passages; le premier dans cinq pages (p, 113-118); le second dans la note T, p. 439, où j'en ai apprécié la valeur d'une manière plus concise et plus exacte que ne l'a fait le docte archéologue qui, mêlant ensemble les textes de Pline et d'Euripide, décide que les *peintures*, dont parle ce poëte, sont celles d'Aristoclide, lesquelles seraient encore designées, au vers 283; deux suppositions également arbitraires.

V. « Je rappellerai à ce critique,... une chose *dont il n'a* « *pas eu connaissance*.... c'est que le Pécile exista longtemps « sous le nom de *Pisianactien* (p. 151). »

— Encore une leçon perdue! car c'est là précisément ce que j'ai dit, p. 194, et dans la note F f, p. 457, où j'explique même l'origine de ce nom.

VI. « Il n'a été fait *aucune mention* du tableau des Héra« clides, ouvrage de Pamphile, ni du portrait de Sophocle, « exposés dans le Pécile (p. 159). »

— J'ai parlé de tous les deux, p. 204. J'ai dit : « ce sont là les *deux seuls* dont la mention nous ait été conservée. » Cela est exact. Il est vrai que M. Raoul Rochette en trouve un *troisième*, dont *j'aurais dû parler*. Mais il se foude sur un passage de Cornélius Népos, qu'il n'a pas compris (V. plus bas, p. 99).

VII. « Notre savant académicien n'a pas fait mention de cette « peinture (*l'amour couronné de roses, de Zeuxis*), p. 170. » —J'en ai parlé au contraire *trois fois* (p. 262, 293 et 513), et j'ai prouvé que ce tableau est bien celui qu'a désigné Aristophane. J'ai fait mention également de l'*Hélène* du même peintre (p. 135), et signalé la contradiction qui existe sur ce point entre Pline et Cicéron.

M. Raoul Rochette déclare (p. 170, n. 7) que cette contradiction n'existe que dans l'imagination des critiques. Elle s'explique, selon lui, « en disant que le tableau fut peint pour le « compte et par l'ordre des Agrigentins, mais peint à Crotone, et « consacré dans le temple de cette ville. »—Son *explication* n'est qu'une inadvertance. Il n'a pas vu que précisément la difficulté consiste en ce que Cicéron dit, *en termes exprès*, que ce sont les *Crotoniates* qui ont fait exécuter le tableau. *Crotoniatæ quondam..... templum Junonis..... egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Zeuxim..... magno pretio conductum adhibuerunt*, etc.; tandis que Pline dit : *Acragantinis facturus tabulam quam..... dicarent*. La contradiction existe donc autre part que dans l'*imagination des critiques*.

La conciliation est impossible. Il faut réellement opter entre Pline d'une part, Cicéron et Denys d'Halicarnasse de l'autre. Le choix ne m'a pas paru douteux. M. Raoul Rochette « voit avec plaisir qu'un savant antiquaire sici- « lien, D. Niccolò Maggiore (*Opusc. archeolog.*, p. 12), partage « son avis. » J'en suis fâché pour le savant antiquaire sicilien.

Au reste, la difficulté que M. Raoul Rochette trouve à croire que l'*Hélène* eût été exposée dans un portique d'Athènes, peut s'expliquer comme je l'ai fait, dans l'hypothèse d'une *répétition*. J'ai déjà détruit d'avance une autre de ses conjectures à ce sujet.

VIII. Je n'ai pas *connu*, dit-il encore, le passage de Denys d'Halicarnasse sur les peintures *murales* d'un temple de Rome. Or, « il est permis d'*apprécier par ce seul exemple* quel « soin avait apporté dans l'examen de cette question un cri-

« tique qui a pu *ignorer* un pareil document, etc. (p. 277). »

Le fait est que, bien loin de l'*ignorer*, je l'ai discuté fort en détail (note D, p. 422-425); et j'ai dit là-dessus peut-être la seule chose qui restât à dire, après les observations de Visconti et de Niebuhr, c'est que ce passage ne désigne pas la peinture de Fabius Pictor, contre l'avis de ces deux critiques, admis depuis par d'autres. Je me suis fondé sur l'emploi de ἦσαν au lieu du présent εἰσί, l'*imparfait* ne pouvant se prendre pour le *présent* qu'en vertu d'un atticisme fort rare, principalement poétique, peu admissible dans une narration, d'ailleurs étranger au style de Denys d'Halicarnasse, comme des autres prosateurs de son temps. Quant au mot technique ῥῶπος dans ce texte, je ne pense pas qu'il signifie *détail minutieux*, *recherche dans le détail*, ce qui pourrait convenir s'il se rapportait à la *composition* et au dessin; mais il s'agit de la *couleur* et de *son effet* vif et brillant, τὸ ἀνθηρόν. Dans ce cas, il semble que le mot devrait désigner la *petitesse*, la *maigreur d'exécution*, ou la recherche des *petits effets*; car ῥῶπος, ῥωπικός, d'après les rapprochements faits par M. Welcker (*ad* Philostr., *Imag.* p. 396-398), paraît bien emporter toujours l'idée de *petitesse*, de *mesquinerie*. Je traduirais donc : « Les peintures murales (dans l'édifice dont parlait plus « haut l'auteur) *étaient* d'un dessin exact, d'une couleur « agréable, *et* d'un *effet* exempt de *tout* ce qu'on appelle *peti-* « *tesse* (παντὸς ἀπηλλαγμένον τοῦ χαλουμένου ῥώπου τὸ ἀνθηρόν). »

IX. « Après toutes les omissions que j'ai eu occasion de signa- « ler, *on ne sera plus surpris de celle qu'il me reste à signaler* « *encore*, et qui porte cependant sur un fait si grave, qu'elle « paraît véritablement bien difficile à concevoir de la part « d'un critique qui avait entrepris de traiter de la peinture « sur mur, etc. Il s'agit des peintures du lycée d'Athènes « (p. 190); » et là-dessus *six longues pages* sur le texte de Xénophon dont il s'agit, et que *j'ai oublié*.

Toute cette déclamation est *en pure perte* comme les autres. Le texte de Xénophon a été discuté (p. 348, n. 1), et j'ai dit

*en douze lignes* tout ce qui était nécessaire, sur les leçons ἰνώπια et ἐνύπνια, sur le peintre Cléagoras, sur le genre de son œuvre, et sur les motifs qui m'empêchaient de me servir d'un texte en apparence si favorable à mon opinion.

X. « Mais il existe un dernier témoignage qui n'*aurait pas dû* « *échapper* aux investigations du critique. C'est dans un pas- « sage de Platon que se trouve cette indication qui serait si « importante pour la question actuelle.... *Il faut convenir* que « l'académicien a été bien mal servi par son zèle et sa mé- « moire, en négligeant de puiser chez Platon des renseigne- « ments dont il eût pu faire un si bon usage, etc. (p. 196-197). »

— Ce passage de Platon ne m'a pas plus échappé que les autres. On le trouve rapporté, note Q q, p. 474, à propos du verbe καταποικίλλειν, et je lui ai donné son véritable sens, de même que M. K. O. Müller de son côté (*Handb.* § 185).

M. Raoul Rochette, que ce passage embarrasse, parce qu'il confirme indirectement l'usage de la peinture murale dans les temples, veut qu'il s'agisse seulement des *meubles* et *ustensiles sacrés*, tels que *vases peints*, *péplus brodés*, etc. Son opinion est inconciliable avec l'ensemble du texte, qui est ainsi conçu :

« Et tu crois donc vraiment qu'entre les dieux il existe ces « haines terribles, ces combats et toutes les autres choses « pareilles, que les poëtes racontent, dont les *grands peintres* « bigarrent nos temples, ou que l'on brode sur le péplus, « tout plein de tels sujets, qui est monté dans l'acropole « lors des grandes Panathénées? » Καὶ πόλεμον ἄρα ἡγεῖ σὺ εἶναι τῷ ὄντι ἐν τοῖς θεοῖς πρὸς ἀλλήλους, καὶ ἔχθρας δεινὰς καὶ μάχας, καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλὰ οἷα λέγεται ὑπὸ τῶν ποιητῶν, καὶ ὑπὸ τῶν ἀγαθῶν γραφέων τά τε ἌΛΛΑ ἱερὰ ἡμῖν καταπεποίκιλται, καὶ δὴ καὶ τοῖς μεγάλοις Παναθηναίοις ὁ πέπλος μεστὸς τῶν τοιούτων ποικιλμάτων ἀνάγεται εἰς τὴν ἀκρόπολιν.

Comment ne pas voir, dans la généralité même du fait, qu'il s'agit d'autre chose que de *meubles* et d'*ustensiles ;* que ces haines, ces querelles, ces combats des dieux, sujets fré-

quents des grandes compositions de la peinture, ont dû être représentés dans des ouvrages destinés à l'ornement des monuments sacrés; enfin, que ces *bons peintres* ne peuvent être que les Aglaophon, les Aristophon, les Polygnote, dont les noms s'offrent ordinairement à la pensée de Platon, quand il parle des grands peintres de son temps (*Lettres*, etc., p. 426, 444); comme les *bons poëtes*, ἀγαθοὶ ποιηταί, sont Homère, Hésiode, Simonide et autres, dont la jeunesse apprenait par cœur les ouvrages (*Protag.* p. 325 e, 326 a.)?

Ce qui conduit M. Raoul Rochette à une idée si contraire à toute vraisemblance, c'est le mot ἄλλα, dans le membre τά τε ἄλλα ἱερὰ κ. τ. λ.; il en conclut que ἱερὰ désigne ici non des *temples*, mais des *ustensiles sacrés* analogues au péplus qui est cité ensuite. Mais cet adjectif n'indique pas toujours que ce qui le suit ou le précède soit de même nature que le substantif qui l'accompagne; et il est fâcheux que M. Raoul Rochette ne le sache pas ou l'ait oublié. Il suffira de lui citer ces passages qui, étant tirés de Platon lui-même, sont péremptoires (*Gorg.* 473, c.) ὑπὸ τῶν πολιτῶν καὶ τῶν ἄλλων ξένων. — (*Phæd.*, p. 110, e.) καὶ λίθοις καὶ γῇ καὶ ἄλλοις ζώοις καὶ φυτοῖς — (*Alcib.*, 1, p. 112 b.) καὶ αἱ μάχαι,... τοῖς τε Ἀχαιοῖς καὶ τοῖς ἄλλοις ξένοις, et d'autres. (*V. Thesaur. ling. græc., ed.* Par. *I. p.* 1542 c.). La locution a été expliquée, par M. Ast (*ad Platon. Polit.*, p. 415, 521, 641. — *Legg.*, p. 121), Heindorf (*ad Platon. Gorg.*, p. 91), M. Fr. Hermann (*ad Lucian. Hist. conscr.*, p. 155), Volckm. Fritzsche (*Quæst. Lucian.*, p. 55), etc.

Il n'y a donc nul doute que ἱερά ne désigne ici des temples, et que je ne me sois servi, comme il convient, de ce passage que l'on me reproche de n'avoir pas même connu.

XI° A propos des vers de Simonide sur la peinture des portes d'un édifice, le docte archéologue dit : « *Il est superflu* « de dire, et *je regrette* d'être obligé de faire observer que « ce trait de l'histoire de l'art ne semble pas même avoir été « *soupçonné* par le savant académicien (P. A. p. 126). »

— Ce trait a été plus que *soupçonné*, il a été cité et expliqué

dans les *Lettres*, p. 342, avec une exactitude que *je regrette* à mon tour de ne pas trouver dans les *Peintures antiques*. Le savant antiquaire décide que Simonide parle des *portes d'un temple*. Il n'a donc pas lu le texte. Car le poëte ne dit ni le sujet de la peinture, ni le genre d'édifice où elle se trouvait; observation qui ne m'avait pas non plus échappé.

« Ce fait si grave, ajoute-t-il, si *important en soi*, n'est pas « unique dans l'histoire de l'art. » Sans nul doute, et je l'ai prouvé moi-même. Mais j'ai eu bien soin de ne pas citer, comme il l'a fait, la *peinture* de la porte du temple d'Apollonis à Cyzique, parce que j'aurais fait une *double* erreur. 1° Cette prétendue *peinture* était un *anaglyphe* (ἀνάγλυφος ἱστορία), un bas-relief, comme les dix-huit autres sujets sculptés dans les στυλοπινάκια (tablettes ménagées sur les colonnes) de ce temple (Jacobs, *Anthol.* t. XIII. — *Paralip.* pag. 620-636); 2° parce que ce *bas-relief* était, non pas *sur une porte*, mais sur une *colonne*, en face des portes [ἐν κίονι] κατὰ τὰς θύρας τοῦ ναοῦ προσιόντων. Il est singulier que le pluriel κατὰ τὰς θύρας n'ait pas averti M. Raoul Rochette du sens; car *le sujet* ne pouvait être *sur plusieurs portes* à la fois. Il occupait, ainsi que tous les autres, un στυλοπινάκιον.

Voilà ce qui m'excusera, je pense, de n'avoir pas cité ce fait *important* et *neuf*. Au reste, ce que dit plus bas (p. 135, 142 et suiv.) le savant archéologue sur ces στυλοπινάκια, est plein de confusions et d'erreurs. Les ruines d'Euromus (Choiseul-Gouffier, I, pl. 105) et de Labranda (*Ion. Antiq.* ch. IV, pl. 3.), non de Mylasa comme il le dit, fournissent des exemples qui nous donnent une idée exacte de ces *tablettes* de *pierre*. M. Raoul Rochette voudrait faire de ces στυλοπινάκια des *peintures*, des *tableaux encastrés*, quoique Visconti ait prouvé (*Iscriz, Triop.* etc., p. 102) que c'étaient des *bas-reliefs*; il attribue même à M. Fr. Jacobs cette erreur, bien que ce savant interprète prononce toujours le nom d'*anaglypha* et ne doute pas plus que M. O. Müller (*Handb.* § 157,2) de la signification de ce mot : c'est qu'il en coûte au savant académicien de donner à πίναξ ou

à πινάκιον le sens de *bas-relief*. Cela est pourtant bien sûr par le titre seul du 10ᵉ sujet..... ἐστὶν ἐν ἀρχῇ τοῦ δεκάτου πίνακος Εὔνοος γεγλυμμένος καὶ Θόας. « Au commencement « du 10ᵉ tableau, on voit *sculpté* Eunoos avec Thoas. » Que veut-on de plus clair? Laissons donc à στυλοπινάκιον le sens que Visconti lui a assuré une bonne fois pour toutes, d'après les textes et les monuments.

Il n'y a rien à dire du *compromis* imaginé par le docte académicien qui finit par voir dans les στυλοπινάκια des *bas-reliefs peints*, si ce n'est que la conjecture est inutile et gratuite. Il termine le tout en disant que cette notion de *bas-reliefs peints* ne devait pas me rester *étrangère*. Belle conclusion !

XII. Je ne dois pas quitter les στυλοπινάκια, sans relever une assertion de l'auteur des *Peintures antiques*, qui m'accuse encore une fois d'*ignorance*. C'est à l'occasion des peintures du temple de Minerve *Area*. Il prétend « que j'ai forcé le sens « du passage de Pausanias, *ignorant* qu'il y eût des *tableaux* « *placés sur les colonnes*, στυλοπινάκια (p. 181). » — Pour que cette objection eût un sens, il faudrait que M. Raoul Rochette nous citât un *seul* exemple, tiré de Pausanias, prouvant que l'on plaçait des *tableaux* sur les colonnes des temples.

XIII. « Une autre omission nous *confirme* dans l'idée que « le savant académicien avait bien mal étudié cette question; « c'est le silence qu'il garde sur les portraits des souverains de « la Messénie, consacrés dans un temple de Messène (P. A. p. 234). » La *confirmation* n'est pas solide; car le trait est cité (*Lettres*, pag. 132, 133), dans un passage qui sera rapporté plus bas, pag. 107.

Je n'ai pas non plus *oublié* le passage important de Dicéarque sur les ἐγκαύματα ἀναθεματικά des maisons de Tanagre (*Lettres*, etc., p. 345-347). Je ne sais ce que vous aurez pensé de mon commentaire sur ce passage; du moins il est exempt des inexactitudes et des erreurs qu'on remarque à ce sujet dans les *Peintures antiques* (p. 128 et suiv.). J'ai eu, par

exemple, bien soin de ne pas rapprocher, comme le fait M. Raoul Rochette, ce passage d'un autre de Théophraste (*Char.* 21), et de voir dans celui-ci, d'après Casaubon, une allusion à la *peinture extérieure* des maisons. Théophraste dit que son *vaniteux*, quand il tue un bœuf, « a le soin d'accro« cher la peau du front de la bête avec les cornes devant l'en« trée de sa maison; » ce qui n'a nul rapport avec l'usage des peintures. Les ἐνώπια παμφανόωντα d'Homère n'ont rien à faire avec la pensée de Théophraste, et Casaubon aurait pu se dispenser de les citer. Ce n'est pas pour *embellir* sa porte que le vaniteux cloue auprès la dépouille de l'animal; c'est pour que tout le monde sache bien qu'il a tué un bœuf. Théophraste le dit lui-même. Quant aux ἐγκαύματα d'un passage de Platon, ils désignent toute autre chose que ceux de Dicéarque, comme on peut le voir dans l'analyse détaillée de ce texte (*Lettres*, etc., p. 345-348) qui ne m'a pas échappé davantage.

Voilà quels sont les treize passages qu'on prétend que j'ai omis de citer, omission qui *prouve*, assure-t-on, et mon *ignorance* et ma *frivolité*. Vous voyez que, dans le fait, je n'en avais pas oublié un seul; ainsi il ne tiendrait qu'à moi d'en tirer un argument en faveur de ma *science* et de ma *profondeur*.

Je viens aux textes que j'ai bien réellement omis; mais, avant d'en dire mon *mea culpa*, il faut pourtant voir si je n'aurais pas eu de bonnes raisons pour n'en point parler; c'est ce que vous allez décider vous-même.

---

## II. *Passages que j'ai réellement omis, parce que je ne devais pas m'en servir.*

Ces passages sont au nombre de trente. Les uns sont tout à fait étrangers à la question; les autres n'y tiennent que d'une manière si indirecte ou si douteuse qu'une critique sévère devait les écarter, pour ne pas noyer dans d'inutiles citations, celles qui vont droit au but. C'est ce que je cherche toujours à éviter. Ce n'est pas vous qui m'en ferez un reproche.

Je commencerai par quelques textes où se trouve le mot πίναξ. M. Raoul Rochette, dans la première partie de son ouvrage, nous donne une longue liste de passages, pour prouver que πίναξ signifie *tableau mobile;* mais personne n'élève de discussion à ce sujet. Un seul paragraphe de mes *Lettres* (p. 74) comprend en trois lignes tout ce que M. Raoul Rochette délaye en vingt pages, et avec une profusion d'exemples aussi inutiles que faciles à rassembler. En dépouillant des *index*, on pourrait réunir deux ou trois fois autant d'exemples sans avancer la question. Sur ce point, comme sur d'autres, on me prête des idées que je n'ai pas eues, et qu'on n'a pas de peine à détruire. Si vous voulez bien relire ce que j'ai dit sur la *petitesse* de la plupart des beaux tableaux (p. 151-155), et sur la *difficulté* de faire de grands tableaux de bois, qui ne gauchissent point (p. 150), vous serez un peu surpris de la peine que l'on prend de prouver que les Grecs savaient *assembler des planches* (p. 27-28), et étaient de *bons menuisiers*, témoin le coffre de Cypsélus; comme s'il y avait le moindre doute là-dessus, et si tout cela pouvait avoir aucun rapport à la question.

Dans ce que j'ai dit à ce sujet, l'on trouvera toutes ces objections résolues d'avance : objections qui portent toujours sur des points que personne ne conteste. Toutefois, dans cette énumération si inutile, le docte archéologue a trouvé le moyen de faire bon nombre de méprises remarquables, comme de prendre des *plats* et des *emplâtres* pour des *tableaux*.

I. Tous les détails dans lesquels il entre pour établir que les Grecs étaient bons menuisiers, sont donc superflus et très-inexacts; et je ne dois pas m'y arrêter. Je me contente de rapporter son opinion sur un passage d'Aristophane, qui parle, selon lui, «*de planches de bois ajustées par le menuisier,* « *si bien jointes qu'elles ressemblaient à des moules de briques,* « *et qu'elles pouvaient servir au même usage.* » Aristophane dirait ce qu'il lui fait dire, qu'on n'en pourrait rien conclure. Mais il n'y a pas un mot dans cet auteur, ni de planches jointes, *ressemblant à des moules de briques*, pouvant *servir*

*au même usage.* M. Raoul Rochette n'a rapporté qu'un des deux vers cités par Pollux où se trouvent les mots πλαίσια ξυμπτυκτὰ πλινθεύουσί γε (x, 148); mais il n'a évidemment pas eu recours au texte même, d'où la leçon vicieuse ξυμπτυκτὰ a depuis longtemps disparu, pour faire place à ξύμπηκτα, qui est la vraie leçon. Voici le passage entier. Il s'agit de mesurer le mérite des deux rivaux, Eschyle et Euripide. Le poëte emploie à dessein, pour cette opération littéraire, les noms des instruments de l'architecte et du maçon : « *Xanthias.* De quoi s'agit-« il donc ? — *Éaque.* Vraiment, dans peu, ici même, « ces grands intérêts vont s'agiter : la poésie va se peser « dans la balance. — *Xanthias.* Eh quoi! va-t-on ravaler « ainsi la tragédie? — *Éaque.* Oui, ils apporteront des règles, « des coudées de vers, des carrés à mouler des briques, des « fils à plomb et des coins ; » καὶ κανόνας ἐξοίσουσι καὶ πήχεις ἐπῶν | , καὶ πλαίσια, ξύμπηκτα πλινθεύουσί γε | καὶ διαμέτρους καὶ σφῆνας (*Ran.* 813). Le mot πλαίσιον désigne le moule où se formaient les briques, et qui vont servir pour mesurer la poésie; διάμετρος est le *fil à plomb*, σφήν le *coin* qui servait à fendre le bois.

Ce passage n'a rien à faire avec notre sujet : Aristophane ne parle ni de planches jointes, qui *ressemblent à des briques,* ce que je ne puis comprendre, ou *qui peuvent servir au même usage,* ce que je comprends moins encore.

II. J'ai avancé (*Lettres*, p. 154, 450) que Pausanias n'emploie *jamais* πίναξ ou πινάκιον à propos de *peinture.* Cette observation est, assure-t-on, *démentie* par un passage que je n'ai pas connu : « Le temple de Bura (*Pausan*, VII, 25, 6) com-« prenait *dans son mobilier des tableaux* avec toute sorte de « *figures dessinées*, σχήματα γεγραμμένα ἐν πίναξι (P. A. p. 22).» Il y a ici plus d'une méprise, comme cette traduction littérale le montrera. « En descendant de Bura vers la mer, on « trouve le fleuve dit *Buraïque*, et un Hercule de petite dimen-« sion, dans une grotte; ce dieu porte aussi le surnom de *Buraï-« que.* On y consulte sur l'avenir, au moyen d'un *tableau* et d'os-

« selets (dés). Celui qui veut obtenir l'oracle adresse une prière « au dieu ; puis il prend des osselets (qui sont là en grand « nombre près de la statue), il en jette quatre sur la table. « Or, pour tout coup de dé, il y a des *figures* écrites sur un *ta-« bleau,* qui donnent fort à propos l'explication de la figure que « le coup a amenée » (μαντείας δὲ ὑπὸ πίνακί τε καὶ ἀστραγάλοις ἔστι λαβεῖν... ἐπὶ δὲ παντὶ ἀστραγάλῳ, σχήματα γεγραμμένα ἐν πίνακι ἐπιτηδὲς ἐξήγησιν ἔχει τοῦ σχήματος).

En premier lieu, Pausanias ne parle pas d'un *temple de Bura* qui renfermait des *tableaux dans son mobilier;* il parle d'une simple *grotte* contenant une statue d'Hercule, auprès de laquelle on venait consulter l'avenir.

En second lieu, ces *tableaux,* formant le *mobilier d'un temple,* se bornaient à une *table* où étaient *décrites* les combinaisons de dés amenées par le sort : ce que Pausanias appelle σχήματα. Chaque σχῆμα avait son explication (ἐξήγησις) marquée à côté.

III. Cette erreur évidente sur le sens de πίναξ dans ce passage a fait hasarder une fausse conjecture : « D'après « cet exemple, il se pourrait que les *tableaux* consacrés dans « le temple de Trophonius.... fussent des *tableaux peints* ou « *dessinés* (P. A. p. 22, n. 5). »

Il est certain au contraire qu'il s'agit non de *tableaux,* mais d'une *inscription.* Pausanias dit : « Ceux qui descendent « dans l'antre de Trophonius doivent consacrer le récit « de ce que chacun a *vu* et *entendu, écrit* sur un tableau, » ὁπόσα ἤκουσεν ἕκαστος ἢ εἶδεν, ἀναθεῖναι γεγραμμένα ἐν πίνακι (Paus. IX, 29, 14). C'est évidemment le seul sens possible du passage ; c'est celui qu'ont en effet adopté tous les éditeurs et traducteurs.

IV. Ce πίναξ n'est pas plus un *tableau* que πινάκιον dans un autre passage de Pausanias, que je n'ai pas *négligé* davantage (v. mes *Lettres,* p. 450, 451). M. Raoul Rochette n'a pas échappé à cette erreur (p. 123, 124). Il critique M. Quatremère de Quincy pour avoir vu dans ce πινάκιον une *inscription*

(*Jup. Ol.*, p. 346). C'est pourtant le vrai sens, que je crois avoir établi sans réplique. A cette occasion, il propose de faire un changement au texte de Pausanias (VIII, 37, 1), ἐφ' ἑνὶ τῶν τύπων. Cette correction est inadmissible : c'est ἐπὶ τρίτῳ (ou plus correctement ἐπὶ τῷ τρίτῳ τῶν τύπων) qu'il faut lire avec Sylburg et Clavier.

V. Même erreur à propos d'un passage de Plutarque que je n'ai pas *connu*. « La *peinture* avait obtenu une part bien « misérable sans doute dans *ces petits tableaux servant à la* « *divination des songes*, dont parle Plutarque (p. 23). »

Plutarque (*in Aristid.* c. 27) cite Démétrius de Phalère, qui avait fait mention d'un descendant d'Aristide, appelé Lysimaque, lequel gagnait sa vie au moyen d'un *petit tableau onirocritique*..... ἐκ πινακίου τινὸς ὀνειροκριτικοῦ.... ἔβοσκε. Or, il est clair que *ce petit tableau* consistait en indications semblables à celles qu'on trouve dans Artémidore : « *Avez-vous rêvé telle chose? c'est tel signe*, » etc. Ce πινάκιον n'a pas plus de rapport à la *peinture* que le πίναξ *choragique* de Thrasippus (Aristot. *Polit.* VIII, 6, 6), que celui de Thémistocle (Plut. *in Themist.* c. 5), que les πινάκια des sycophantes d'Athènes; M. Raoul Rochette, par une évidente méprise, fait de tout cela des *tableaux peints* (P. A. p. 195).

VI. Il croit nécessaire de nous prouver qu'un tableau d'Aristide était *sur bois*. Mais il emploie pour cela une raison très-mauvaise. Pline dit de ce tableau : « *Cujus tabulæ gratia interiit pictoris inscitia cui* TERGENDAM *eam* MANDAVERAT *M. Junius prætor* » (Pline 35, 10, p. 698, 25). « Assurément, dit-il, ce ta-« bleau qu'on *envoyait du temple d'Apollon dans l'atelier* du « peintre, pour le nettoyer, était bien sur bois » (P. A. p. 34.) Le savant archéologue n'a pas entendu le mot *mandaverat;* car, pour toute personne qui sait le latin, la phrase latine ne signifie rien autre chose que « la grâce, ou le charme, du tableau fut « détruit par l'inhabileté du peintre que le préteur M. Junius « avait *chargé* de le nettoyer. » Rien ne dit qu'on eût porté le tableau dans son atelier, et qu'il ne l'eût pas nettoyé sur place.

VII. Ce *nettoyage* des tableaux a porté malheur au docte archéologue, et lui a fait prendre un *plat* pour un *tableau*, dans un autre passage que je n'ai pas non plus *cité*.

« Un auteur grec, dit-il, ayant à exprimer la même opération, se sert d'un mot qui n'est sujet à *aucune équivoque*, πινάκιον καὶ πλύνω καὶ ἐκμάσσω (P. A. p. 35). » Sans doute, le mot n'est sujet à *aucune équivoque* dans le sens de *plat;* car voici la traduction littérale du passage entier d'Arrien sur Épictète, d'où ces mots sont tirés (1, 19, 4). On répond au tyran qui se prétend plus puissant que tous: « ....Mais, dans un vaisseau, « est-ce en toi que tu as confiance ou bien en celui qui sait la « navigation? dans un char, à qui te confies-tu, sinon à celui « qui sait conduire? ainsi des autres arts. Quel est donc ton « pouvoir? — Tous me font la cour et me servent. — Eh bien! « et moi aussi je sers, je soigne le *plat* que je *lave* et « *essuie*, le *lécythus* pour lequel je prends la peine d'enfoncer « un [clou qui doit servir à le suspendre] »..... καὶ γὰρ ἐγὼ τὸ πινάκιον θεραπεύω, καὶ πλύνω αὐτὸ καὶ ἐκμάσσω, καὶ τῆς ληκύθου ἕνεκα πάσσαλον πήσσω.

Le passage est tellement clair, qu'on ne comprendrait guère une pareille méprise, si l'on ne remarquait que le savant archéologue n'a pas eu recours à l'original. Il dit en note, « voyez Grund, *die Mal. der Gr.*, t. II, p. 473 (lis. 472). » Grund, en effet, a cité ce passage (sans le comprendre) en preuve de l'usage de *nettoyer les tableaux;* mais il n'a rapporté que les cinq mots πινάκιον καὶ πλύνω καὶ ἐκμάσσω que M. Raoul Rochette a copiés fidèlement. Si, ne se bornant pas à cette citation incomplète et inexacte, il avait été consulter le texte même, il y aurait trouvé la mention du *lécythus*, qui lui aurait montré que πινάκιον est un ustensile.

D'ailleurs, indépendamment de l'ensemble du passage qui lui est resté inconnu, comment n'a-t-il pas vu que si πλύνω, *tergo*, peut se dire à la rigueur d'un *tableau* qu'on nettoie, ἐκμάσσω, signifiant *comprimer*, *essuyer fortement*, ne peut se dire que d'un *plat* que l'on *essuie ?*

Le scoliaste d'Aristophane (*ad Plut.* v. 997) a pris de même un

*plat* pour un tableau. M. Raoul Rochette, qui relève cette méprise, la qualifie d'*inepte* (p. 447). Que dira-t-il de la sienne?

VIII. Si l'auteur des *Peintures antiques* a vu un *tableau* dans un *plat*, il a fait mieux encore, un peu plus loin; car il a pris un *emplâtre* pour un tableau.

Cette méprise est le résultat de la fâcheuse habitude de citer pêle-mêle des textes dont il ne vérifie pas le sens. Voici donc comment elle est arrivée :

Au nombre des omissions que j'ai faites, le docte académicien ne devait pas manquer de compter celle de cette glose d'Hésychius: Πινάκιον, τὸ λεύκωμα, que je n'ai pas voulu citer à propos des *fonds blancs* sur lesquels on peignait les tableaux (v. mes *Lettres*, p. 371, 372); mais qu'il a lui-même citée pour prouver l'usage de ces fonds blancs (p. 28).

Pourtant, on peut être sûr que cette glose n'a aucun rapport avec la peinture. Le mot λεύκωμα, synonyme de πινάκιον, désigne non pas un *tableau peint*, mais la *tablette blanchie* sur laquelle on inscrivait en noir les plaintes ou réclamations remises aux tribunaux, sur quoi l'on peut voir l'ouvrage de MM. Meier et Schœmann (*der att. Process*, S. 255). C'est la couche de *blanc*, qui enduisait ces tablettes, qu'on appelait proprement λεύκωμα; et, par suite d'une métonymie fréquente, le mot était devenu synonyme de πινάκιον, mais *uniquement en ce sens.* De même, *album*, en latin, signifiait la *surface blanchie* sur laquelle on écrivait, soit *tablette*, soit *pan de mur*, πίναξ ou τοῖχος λελευκωμένος; de là les expressions *in albo scribere*, *in album referre*, si communes en latin, comme en grec, εἰς λεύκωμα, ἐν λευκώματι γράφειν. En ce sens, *album* pourra être synonyme de *tabula*, comme λεύκωμα de πίναξ et de πινάκιον. Mais, ni *album*, ni λεύκωμα n'ont *jamais* été synonymes de *tableau peint*, ou employés pour désigner le fond blanc des peintures.

C'est cette première erreur qui a amené la seconde. Après avoir parlé de la synonymie de πινάκιον et de λεύκωμα, il ajoute : « De là l'usage qui rendit *synonymes* les mots

« πινάκιον et πιττάκιον avec λεύκωμα. Voy. Menag. *ad Diog.* « *Laert.* VI, 89; et consultez sur ce qui a rapport à cette par- « tie de la technique de la peinture les observations de Stieg- « litz et de Bœttiger (p. 28, n. 3). »

Or il faut savoir comment πιττάκιον est devenu synonyme de λεύκωμα. Le mot πιττάκιον (de πίττα, poix) désigne des petits morceaux de *peau*, qui, enduits de poix, servaient d'*étiquettes* aux amphores, ou, recouverts d'onguent, étaient collés sur la peau, comme *emplâtres* (v. Sallier et Pierson sur Mœris, p. 306 sq.). Le médecin Celse latinise le mot et l'emploie dans ce sens.

Quant aux passages de Diogène de Laerte, sur la comparaison desquels on établit la synonymie de πιττάκιον et de λεύκωμα, les voici :

1° Cet auteur raconte que Cratès, blessé au visage par un certain Nicodrome, se colla un petit morceau de peau blanche au front, en guise d'emplâtre, et y mit l'inscription: Nicodrome le faisait (προσθεὶς πιττάκιον τῷ μετώπῳ ἐπέγραψε, Νικόδρομος ἐποίει. Laert. VI, 89).

2° Plus haut, il dit que Diogène le cynique, en pareille circonstance, s'appliqua au visage un λεύκωμα, morceau de peau blanche, portant les noms de ceux qui l'avaient offensé (VI, 33). Ici λεύκωμα a évidemment le même sens que πιττάκιον dans l'autre passage; car les deux mots signifient également un morceau de peau blanche, enduit de poix et collé sur la peau.

Mais n'est-il pas plaisant qu'un docte antiquaire voie des *tableaux* dans ces *emplâtres*, et, à l'occasion d'emplâtres, nous renvoie à la *technique de la peinture?*

IX. Il y a un texte de Thémistius (p. 456, Dindorf) que j'aurais dû citer en effet, s'il avait le sens que lui donne M. Raoul Rochette (P. A. p. 85, 86, n.) Il croit que le rhéteur se sert du mot πινάκιον pour désigner par excellence les petits tableaux d'Apelle et de Zeuxis, *par analogie* avec ceux de Pauson, qui étaient *généralement* dans ce cas. Il n'y a pas un mot de cela dans Thémistius.

1° Je ne sais où le docte archéologue a trouvé que les tableaux de Pauson étaient généralement *petits*. Dans les deux passages d'Aristote où ce peintre est cité (*Poet.* II, 2. — *Polit.* VIII, 5, 7), il est question des défauts de sa manière, et nullement de la *dimension* de ses ouvrages. Le trait raconté par Plutarque (*de Pyth. orac.* p. 306), Lucien (*Encom. Dem.* § 24) et Élien (*Hist. var.* XIV, 15), ne s'y rapporte pas davantage. 2° Thémistius dit seulement : « Dans « aucun art, ce n'est la multitude des œuvres que nous re- « cherchons, mais bien leur beauté et leur fini (τὴν ἀκρίβειαν). « J'admire Phidias pour son Jupiter de Pise, Polygnote « pour la Lesché, Myron pour une seule petite vache. « Combien les ouvrages de Pauson l'emportent en nombre « sur ceux de Zeuxis et d'Apelle! Or, qui ne préfère *un « seul petit tableau* (πινάκιον ἓν) de ces deux hommes à toute « l'œuvre réunie de Pauson (ἢ πᾶσαν ὁμοῦ τὴν Παύσωνος τέχνην)? » On voit qu'ici le diminutif πινάκιον ne sert qu'à faire ressortir la supériorité des deux artistes sur Pauson : toute l'œuvre de ce dernier, qui ne la donnerait non pas seulement pour *un seul des grands tableaux* des deux artistes, mais pour le *plus petit*, le *moindre* qui soit sorti de leur pinceau? Voilà le sens.

X. J'ai négligé, je l'avoue, un passage de Plutarque, où le même savant voit la mention de la *palette des couleurs*, πινάκιον χρωμάτων, passage qui, selon lui, « *n'est pas un des moins « curieux* que renferment les écrits relativement aux arts « d'imitation, bien qu'il ait été omis par Facius (p. 376, « n.). » Ce passage n'a rien de plus curieux que bien d'autres, et la notion de la *palette* ne s'y trouve pas. M. Raoul Rochette n'a vu que les deux mots πινάκιον χρωμάτων (selon lui, tablette de couleurs), qu'il a pris je ne sais où, sans recourir à la phrase même dont ils font partie. Voici cette phrase, un peu embrouillée et légèrement altérée, mais où la pensée est claire : Δεῖ δὲ, ὥσπερ ἐν πινακίῳ [τῶν] χρωμάτων, ἐν τῇ ψυχῇ τῶν [πραγμάτων τὰ φαιδρὰ καὶ λαμπρὰ προβάλλοντας, ἀποκρύπτειν] τὰ σκυθρωπὰ καὶ πιέζειν· ἐξαλεῖψαι γὰρ οὐκ ἔστι παντάπασιν οὐδ' ἀπαλλαγῆναι (*An. tranq.* p. 473. — T. VII, p. 852

R.). Plutarque compare l'*âme* à un *tableau;* et, de même que, dans ce tableau, le peintre met en relief les couleurs vives et éclatantes, et renvoie au second plan ou voile celles dont l'effet est désagréable, de même il faut se nourrir l'âme de pensées agréables, les rappeler tant qu'on peut, et refouler toutes celles qui peuvent lui être pénibles, puisqu'on ne peut entièrement les chasser. Le supplément τῶν est nécessaire pour donner à la phrase la correction et la clarté qui lui manquent; τῶν χρωμάτων, comme τῶν πραγμάτων, dépend de τὰ φαιδρά, etc., et ne peut grammaticalement être le complément de πινάκιον. Dans tous les cas, il est évident que πινάκιον signifie ici *tableau*, non *palette*, ce qui serait un *non-sens*.

XI. Encore une omission de ma part! Pausanias dit qu'il a vu une peinture, imitation d'une plus *ancienne*, représentant un sujet mythologique relatif au héros de Témèse (VI, 6, 11). M. Raoul Rochette (p. 103) tire de là une *preuve* que, même dans les villes les moins importantes de la Grande Grèce, des tableaux étaient déposés dans des temples. C'est un fait, j'en conviens, dont j'ai négligé de faire mention. Voici pourquoi :

1° Pausanias ne dit pas que cette peinture *fût dans un temple*. 2° Il ne dit pas davantage qu'elle fût à Témèse, puisqu'il assure avoir *vu* la peinture de ses propres yeux (γραφῇ δὲ τοιᾷδε ἐπιτυχὼν οἶδα), ajoutant qu'il avait *entendu dire* d'un homme qui avait voyagé à Témèse, que cette ville était encore habitée de son temps. Donc il n'*avait pas vu* Témèse; donc la peinture qu'il *avait vue* n'était pas dans cette ville : donc la conséquence que M. Raoul Rochette a tirée du passage de Pausanias est fausse.

A cette occasion, nouvelle erreur. « La même notion (celle « de *tableaux* exposés) résulte de l'exposition faite *dans le « temple de Crotone* d'un péplus orné de *figures brodées*, etc. « (p. 103, n. 3). » — Ce fait, tiré du faux Aristote (*Mir. Auscult.* c. 99), n'est point exact. Le péplus n'était pas *exposé dans le temple de Crotone;* il fut montré dans la *panégyris* de Junon Lacinienne, comme le péplus de Minerve à la fête des Panathénées (προτίθεσθαι ἐπὶ τῇ ἐν Λακινίῳ πανηγύρει τῆς Ἥρας).

XII. Il y a deux autres passages que je n'ai pas cités, et bien m'en a pris. Ils ont été l'occasion de deux graves erreurs de la part du docte archéologue. Personne ne conteste que Polygnote ait peint sur *tables de bois*. Je l'ai dit moi-même (*Lettres*, etc., p. 49). Mais de ce qu'il a *peint sur bois*, s'ensuit-il qu'il n'ait peint que de cette manière? C'est contre ce raisonnement que je persiste à m'élever.

A cette occasion, l'auteur des *Peintures antiques* cite (p. 179) 1° une épigramme de l'Anthologie, où il est question d'une *Polyxène* de *Polyclète* (Πολυκλείτοιο Πολυξένα); il admet la correction de Grotius et de Brunck qui lisent Πολυγνώτου, ce qui est assurément fort permis; mais il répète deux fois que ce tableau représentait *Hélène*; inadvertance qui le conduit à une conjecture entièrement fausse; c'est que cette prétendue *Hélène* est peut-être le tableau qui, sous le nom de Zeuxis, avait été exposé dans un portique d'Athènes (plus haut, pag. 81).

Une autre épigramme fait mention d'un *Salmonée*, ouvrage de Polyclète de Thasos. Comme on ne connaît pas de Polyclète né dans cette île, on a proposé de lire également Polygnote, au lieu de Polyclète : mais, selon la remarque de Heyne, l'expression du poëte convient moins à un peintre qu'à un sculpteur. Ou le poëte s'est trompé sur la patrie de Polyclète, ou bien il y a eu un Polyclète de Thasos. En tout cas, le changement du nom en celui de Polygnote est très-problématique; et il devient fort douteux que ce peintre ait fait un *Salmonée* et une *Polyxène*.

M. Raoul Rochette reproche à M. Sillig d'avoir passé sous silence ces passages au mot *Polygnote;* il l'accuse à tort de négligence, faute d'avoir remarqué que cet antiquaire les a cités et commentés savamment à l'article de *Polyclète* (p. 369, 370), le *seul* article où ils dussent être placés, puisque, dans les deux épigrammes, le nom de *Polyclète* se rencontre, tandis que celui de *Polygnote* n'est qu'une conjecture peu admissible.

Ce n'est pas le seul exemple de fautes que relève à tort M. Raoul Rochette pour ne s'être pas donné la peine de lire ou de comprendre les gens. Ainsi, il impute à M. Éméric David

une idée qui est certainement de sa propre invention. Il prétend que ce savant distingué, en citant un passage de Pollux sur les objets qui appartiennent au peintre, a supprimé *prudemment* les mots de πίνακες et πινάκια (P. A. pag. 24); ce *prudemment* implique une intention de dissimuler la vérité. Or, il suffit de lire avec la plus légère attention cet endroit de l'ouvrage de M. E. David pour voir que cette suppression lui était inutile. Personne ne doute que les πίνακες ne fussent au nombre des objets qui servaient au peintre, et Pollux ne pouvait se dispenser d'en faire mention. Mais M. Eméric David, ne parlant en cet endroit (*Discours historiques*, etc. pag. 170) que des *couleurs* et de leurs *ingrédients*, ne devait pas nommer les *tableaux*. Il n'y a donc pas eu de *prudence* dans cette omission; il y a eu convenance et nécessité (1).

XIII. Autre omission *importante!* J'ai oublié la lettre de Sénèque (*ep.* 86) où se trouve la preuve qu'au temps de Caton, de Fabius et de Scipion, « la *peinture* n'avait pu « obtenir encore qu'une part *accidentelle* dans la décoration « des édifices publics et privés de Rome (pag. 65, 1). » Le fait serait vrai, qu'il ne serait en rien contraire à ce que j'ai dit. Mais *il n'existe pas.*

Dans cette lettre, Sénèque oppose uniquement la simplicité des *bains* de la maison de Scipion à la somptuosité de ceux de son temps : dans les uns, les murs n'étaient revêtus que de l'enduit ordinaire; dans les autres, ils l'étaient des marbres les plus riches, variés de mille couleurs.

Que les peintures et autres genres de décorations eussent été d'un usage comparativement fort restreint dans la Rome des Scipion et des Fabius, c'est ce dont tout le monde convient, et ce que j'ai dit (*Lettres*, etc., p. 251); ce qui n'empêche pas que, même à cette époque, ou peu de temps

(1) Depuis que ce passage est imprimé, M. E. David a réclamé publiquement contre cette inculpation de *prudence*.

après, les riches n'eussent déjà admis les peintures pour l'ornement des plus belles pièces de leurs maisons. L'usage de ces ornements s'étendit plus tard aux maisons de particuliers peu riches (*Lettres*, pag. 351).

Le témoignage *exprès* de Cicéron, que cite M. Raoul Rochette pour prouver le faible emploi de la peinture au temps de Marcellus, de Scipion et de Paul Émile, est également mal appliqué. L'orateur oppose ces grands capitaines à Verrès; il dit que s'ils emportèrent des peintures et des statues de la Grèce, ce fut pour en orner les temples et autres édifices publics, et non leurs maisons particulières, qui restèrent vides de ces tableaux et de ces statues, fruits de la conquête. (*Verr.* IV, 21.)

XIV. M. Raoul Rochette se repent de « n'avoir pas cité, à « l'article du *Pécile*, le trait fourni par Cornélius Nepos « (*Attic.* 3) d'une statue d'Atticus exposée *au même endroit;* « ce qui prouvé que le *Pécile* était devenu, à l'époque romaine, « une espèce de Musée ouvert aux étrangers illustres (pag. « 233, n° 3). » Ce *repentir* est superflu : et je n'ai pas dû citer un fait imaginaire. Cornélius Nepos dit que les Athéniens élevèrent *des statues* à Atticus dans les lieux les plus saints (*in sacratissimis locis*). Il n'est pas dit un mot du *Pécile*. Le trait dont on tire une si belle conséquence n'est fondé sur rien.

XV. Je n'ai pas dû citer non plus un autre passage de Plutarque étranger à la question. La correction que propose d'y introduire M. Raoul Rochette (p. 132) est inutile et mauvaise (1).

(1) Je ne trouve, dans les *Peintures antiques*, que *quatre* corrections qui soient bonnes; mais elles n'appartiennent pas à l'auteur. Il aurait au moins dû l'indiquer.

1° « Strabon VIII, 343. *J'ai lu* εὐδόκιμοι au lieu de εὐδοκίμου que « donnent les textes imprimés, et mis un point après γρυπός (p. 106, « n. 2). » La première correction est de Coray (v. son éd. t. II, p. 82); la seconde est inadmissible: au lieu d'un point, c'est une virgule qu'il faut mettre, ce qu'a fait Coray.

C'est une pensée d'Arcésilas : οἱ δὲ πολλοὶ ποιήματα μὲν (ὡς ἔλεγεν Ἀρκεσίλαος) ἀλλότρια, καὶ γραφὰς καὶ ἀνδριάντας, οἴονται δεῖν ἀκριβῶς...... θεωρεῖν, τὸν δ' αὐτῶν βίον ἔχοντα πολλὰς οὐκ ἀτερπεῖς ἀναθεωρήσεις ἐῶσιν κ. τ. λ. (*De animi tranq.* pag. 470. a. — t. VII, pag. 838. R.) « La plupart (comme disait Arcé-« silas) pensent qu'il faut examiner avec soin des *œuvres d'art* « qui leur sont étrangères, telles que peintures et statues...; « mais ils négligent leur propre vie, qui leur offre de nombreux « et d'agréables sujets de méditation. » M. Raoul Rochette propose de lire ποικίλματα à la place de ποιήματα, ce qui détruit toute la pensée; comment le mot seul d'ἀλλότρια ne l'a-t-il pas mis sur la voie? S'il avait essayé de traduire ce passage, il aurait vu que ποιήματα est pris ici, comme souvent, dans Pausanias et ailleurs, dans le sens *d'ouvrages d'art*, et que les mots καὶ γραφὰς καὶ ἀνδριάντας forment une apposition.

XVI. Je n'ai pas dû citer davantage un passage altéré d'Athénée, XI, 461. A, à propos duquel il propose une correction tout aussi contraire aux principes de la critique. Ce passage porte : ἐν δὲ τοῖς περὶ τὴν Ἑλλάδα τόποις, οὔτ' ἐν γραφαῖς, οὔτ' [ἐν ποιήμασιν] ἐπὶ τῶν πρότερον εὑρήσομεν ποτήριον εὐμέγεθες εἰργασμένον. Il s'agit des *grands vases* à boire. Athénée dit « qu'en Grèce on ne trouve pas que les anciens eussent fabri-« qué des vases de grande dimension; car on n'en voit pas

2° Sur le passage de Suétone (*Aug.* 75), *aversas tabularum picturas*, il dit : « Au lieu d'*adversas* que portent *toutes* les éditions, je lis *aversas* « (p. 352, n.) » La correction est certaine; mais vous la trouverez dans *toutes* les éditions estimées, celles de Wolf, de Baumgarten-Crusius, de Bremi, etc., où la fausse leçon *adversas* n'est plus même indiquée.

3° La correction αὖ τῶν, proposée pour αὐτῶν (p. 372, 1) dans un passage de Dion Chrysostôme (plus bas, p. 111), a été faite par Reiske (t. 1, p. 262).

4° Celle de Παύσων pour Πάσων, dans le passage de Themistius déjà discuté plus haut (p. 95), proposée par M. Mai, a été admise par M. Dindorf.

« représentés dans les peintures, ni mentionnés dans les « poëtes. » L'addition ἐν ποιήμασι, proposée par Schweighaeuser, si elle n'est pas certaine, est ou ne peut plus vraisemblable. On pourrait lire aussi: οὔτ' ἐν γραφαῖς, οὔτ' ἐν ἀγάλμασι, puisque ἀγάλματα est souvent mis en opposition avec γραφαί, dans le sens général de *sculptures*; aux passages cités (*Lettres*, etc. p. 450), ajoutez : γραφαῖς δὲ καὶ ἀγάλμασι κατεσκεύαστο (*Athen.* v, 207. e.). Cependant je préfère encore celle de Schweighaeuser, me rappelant ce passage de Plaute: *neque usquam fictum, neque pictum, neque scriptum* in poematis, *ubi lena bene agat* (*Asinar.* 1, 3, 22). M. Raoul Rochette propose de changer τόποις en τύποις, et de lire ἐν ποικίλμασιν. Mais cela ne présente qu'un faux sens. Bien loin que les γραφαὶ puissent être compris dans les τύποι, ces deux mots sont toujours opposés l'un à l'autre.

**XVII.** Il y a un texte de Josèphe qui devient important par le sens que lui donne M. Raoul Rochette (P.A. p. 133); et je regretterais beaucoup de ne pas m'en être servi, s'il avait réellement cette signification. Il s'agit des *caissons de bois peint* dans le temple de Salomon. Josèphe dit que les portiques extérieurs du temple avaient leur toit en cèdre; et que la richesse de cette matière, ainsi que la perfection de son assemblage, avaient dispensé (selon la traduction de M. Raoul Rochette) « d'y « ajouter, *comme on le faisait ailleurs*, l'agrément de la pein« ture ou de la sculpture. » (*Bell. Jud.* v, 5, 2) Οὐδενὶ δὲ ἔξωθεν, οὔτε ζωγραφίας, οὔτε γλυφίδος ἔργῳ προσηγλάϊστο. *Comme on le faisait ailleurs* est une circonstance *bien positive et bien importante*, dit M. Raoul Rochette : sans doute; mais les plus simples notions de la syntaxe grecque empêchent qu'on ne donne un tel sens à ἔξωθεν. La phrase signifie simplement « et « l'on ne les avait embellis *par aucun travail extérieur* (*ex« trinsecus*) de peinture ou de sculpture. »

**XVIII.** M. Raoul Rochette (p. 88) regrette que je n'aie pas cité un passage de Servius (*ad Æneid.* 1, v. 48) dans lequel cet

auteur parle du temple de Castor et Pollux, à Ardée, où Capanée était représenté les deux tempes traversées par la foudre. Il croit que cette *notion curieuse m'a échappé*. Elle ne pouvait m'échapper, puisqu'elle est consignée dans la note de M. Müller (*die Etrusker*, II, 258), que j'ai citée (p. 420). Cette notion n'était pour mon objet d'aucune utilité, car il n'est pas dit de quelle espèce était cette peinture, si elle était sur table ou sur enduit; voilà pourquoi je l'ai passée sous silence.

Je remarquerai que le savant archéologue a cité inexactement le passage de Virgile, où nous lisons *exspirantem transfixo* pectore *flammas*, non *tempore*.

XIX. Voici encore des considérations importantes que j'ai omises. « Le témoignage de Plutarque (sur la consécration à « Lindus de tableaux enlevés de Syracuse) est confirmé par « Strabon, en des termes qui s'appliquent à la généralité des « temples de Rhodes, enrichis des offrandes de généraux et « de rois amis de Rome. » (P. A. p. 181.)

Strabon dit simplement : « On admire encore à Rhodes les « deux tableaux de Protogène, l'*Ialysus* et le *Satyre* » (XIV, 652). Ces ouvrages avaient été sans doute exécutés à Rhodes; mais rien ne dit qu'ils fussent *dans des temples*.

Lucien ne dit pas non plus que « le temple de Bacchus « renfermait quantité de *tableaux suspendus sous ses portiques*. » Il dit : « En parcourant les portiques du Dionysium, « je contemplais *chaque peinture* (ἑκάστην γραφὴν κατώπτευον) « (*Amor*. 8. t. II, pag. 405). » De quelle espèce étaient-elles? il ne le dit pas.

XX. Les idées de M. Raoul Rochette sur l'ancienneté de la peinture encaustique diffèrent extrêmement des miennes; elles rentrent dans celles de Requeno et de Grund, que je n'ai pas voulu admettre, après y avoir mûrement réfléchi. M. Raoul Rochette m'accuse d'être *superficiel* sur ce point, et de n'avoir pas *connu* des textes *importants*. J'attends qu'il

me les indique. S'ils sont tous comme les trois seuls qu'il cite et que je vais rapporter, je ne dois pas avoir de regret.

« Polygnote, dit-il, peignit *généralement* à l'encaustique; « c'est ce qui résulte du témoignage de Pline, confirmé « *indirectement* par Dion Chrysostôme. Εἴτε κηροῦ πλάσει ῥᾷστα « συνακολουθοῦντος τῇ τέχνῃ · οἷος ἦν Πολύγνωτος (p. 178, n° 2). »

1° Ce témoignage de Pline (v. mes *Lettres*, pag. 396) prouve au contraire que l'encaustique ne fut *généralement* pratiqué qu'après Aristide, et que, si des peintures à l'encaustique plus anciennes étaient citées au temps de Pline, ce furent des exceptions à la manière *générale* de peindre des anciens artistes.

2° Quant à Dion Chrysostôme, le docte archéologue a fait une bien lourde méprise sur le sens de l'expression la plus claire. Le rhéteur énumère les diverses branches des arts : τῆς πλαστικῆς τε καὶ δημιουργικῆς τῶν περὶ τὰ θεῖα ἀγάλματα καὶ τὰς εἰκόνας. Ces diverses branches sont exprimées ainsi : εἴτε σκιαγραφίᾳ... εἴτε λίθων γλυφαῖς, εἴτε ξοάνων ἐργασίαις..... εἴτε χωνείᾳ χαλκοῦ... εἴτε κηροῦ πλάσει ῥᾷστα συνακολουθοῦντος τῇ τέχνῃ καὶ πλεῖστον ἐπιδεχομένου τὸ τῆς ὑπονοίας· οἷος ἦν Φειδίας τε καὶ Ἀλκαμένης καὶ Πολύκλειτος, ἔτι δὲ Ἀγλαοφῶν καὶ Πολύγνωτος, καὶ Ζεῦξις κ. τ. λ.

Ce sont les mots κηροῦ πλάσει que M. Raoul Rochette a pris pour indiquer la *peinture encaustique;* mais il est de toute évidence qu'ils signifient *l'art de modeler en cire*. Les parties de l'art énumérées par Dion Chrysostôme sont:

Σκιαγραφία, la *peinture*.

Λίθων γλυφαί, la sculpture en marbre ou en pierre.

Ξοάνων ἐργασίαι, la sculpture en bois.

Χωνεία χαλκοῦ, la sculpture et la fonte en bronze.

Κηροῦ πλάσις, l'art de modeler en cire, avec cette substance, *qui obéit le plus facilement*, dit le rhéteur, *à la main de l'artiste, et qui rend le mieux ce que son esprit a conçu*.

Selon M. Raoul Rochette, « M. Böttiger *avait perdu de vue* « ce passage, quand il refusait à Polygnote l'usage de l'encaus-

« tique. » M. Böttiger ne l'avait pas perdu de vue non plus que moi; il ne l'a pas employé parce qu'il lui donnait son vrai sens.

XXI. Le second texte qui prouve l'*ancienneté* de la peinture *encaustique*, et que j'aurais dû citer, est celui d'Anacréon (*Od.* 28, ἄγε ζωγράφων ἄριστε), où la *cire* est présentée, d'une manière générale, comme le principal moyen de la peinture; et c'est ainsi que cette substance est indiquée dans les auteurs de l'époque romaine. M. Raoul Rochette (p. 212) ne doute point de *l'authenticité* de cette ode; aussi je ne m'étonne pas qu'il reporte si haut l'usage de l'encaustique; mais il faudrait n'avoir aucune idée de l'histoire de la langue grecque, pour ne pas voir que, par le style, les idées, le dialecte et la prosodie, cette ode appartient à un poëte postérieur de cinq ou six siècles *au moins* à Anacréon. Je suis d'opinion que presque aucune des pièces de l'*Anthologie érotique*, connue sous le nom de *poésies d'Anacréon*, n'est du vieux poëte contemporain de Pisistrate. Mais, dans le nombre de celles que quelques critiques veulent lui conserver encore, l'ode 28 ne peut décidément être comprise. Un bon juge, M. Welcker, moins exclusif que je ne le suis sur l'époque récente de toutes ces *cantilènes*, n'hésite pas même à l'égard de cette ode 28 (*Rheinisches Museum*, III, pag. 300, 305); et il n'y a point à hésiter.

XXII. Voici le troisième passage : Dans mes *Lettres* (p. 387-390), j'ai essayé de montrer que le *pinceau*, chez les Grecs, se nommait non-seulement γραφίς, γραφίον, γραφεῖον ou γραφίδιον, mais encore ῥάβδος et ῥαβδίον. J'ai montré en outre que, dans un passage de Plutarque, ῥαβδίον διάπυρον n'est pas le *cestrum chauffé*, avec lequel on gravait sur l'ivoire, attendu que l'adjectif διάπυρον se rapporte à la circonstance particulière racontée par Plutarque. Plus j'examine ce passage, moins je vois de motif pour changer d'avis. M. Raoul Rochette prétend qu'il a beaucoup d'objections à faire sur ce point.

Je regrette qu'il ne les ait pas énoncées, et se soit contenté, comme raison décisive, de m'opposer un passage *important*, que je n'ai pas *connu*, dit-il, et auquel je *n'ai rien à répondre* (p. 446). Voyons un peu.

Ce passage est tiré d'une *Controverse* de Sénèque (*L.* V, c. 34, p. 213, ed. 1613) qui porte sur l'action, imputée à Parrhasius, d'avoir éventré un homme pour mieux peindre Prométhée.

Cette *controverse* de Sénèque ne m'est pas restée *inconnue;* car j'ai montré dans mon ouvrage (p. 297) que ce conte absurde est impossible chronologiquement; que c'est un thème inventé tout exprès pour servir de texte à une *déclamation ;* et que le tableau n'a probablement pas plus de réalité que l'attentat du peintre.

Un des personnages qui donnent leur opinion dans cette controverse, Nicétas, dit quelques mots grecs ainsi conçus : εἰ πίνακι διαπύρῳ ζωγραφοῦντι, πάνυ τυραννοῦντι. Ces mots n'ont pas pu m'être inconnus, puisque j'avais lu cette controverse; mais je n'en ai voulu rien faire, ne les comprenant pas du tout, malgré la note de Schott. M. Raoul Rochette, qui les comprend (il aurait bien dû nous les traduire), y voit des choses *importantes;* par exemple, la preuve certaine que Parrhasius *peignait à l'encaustique*, et que le ῥαβδίον διάπυρον était bien l'instrument qui servait pour ce genre de peinture.

Je m'attache aux seuls mots qui peuvent se rapporter à notre sujet, εἰ πίνακι διαπύρῳ ζωγραφοῦντι.

Selon M. Raoul Rochette, l'expression ῥαβδίον διάπυρον dans Plutarque est d'autant plus certaine pour désigner le *cestrum* chauffé, que nous trouvons ici πίναξ διάπυρος. Ce rapprochement prouve qu'il ne se fait nulle idée du mot διάπυρος; il semble ne pas se douter que cet adjectif s'entend toujours d'une substance *fortement chauffée*, comme le fer *chauffé au rouge*. Or, si l'on entend bien qu'une *broche de fer*, ῥαβδίον, ait été chauffée ainsi (ῥαβδίον διάπυρον), on n'admettra jamais qu'un *tableau de bois*, πίναξ, ait pu être appelé

διάπυρος; car ξύλον διάπυρον ne serait pas autre chose qu'un *tison ardent*. Pour donner un sens raisonnable et un peu de correction à ces mots grecs, si tant est que cela soit possible, il faudrait au moins lire : εἰ ἐν πίνακι διὰ πυρὸς ζωγραφοῦνται (comme Plutarque a dit, ἐν ἐγχαύμασι γράφεσθαι διὰ πυρὸς. *Lettres*, p. 373). Il n'y a évidemment rien à faire d'un tel passage. Car, en supposant que le rhéteur ait réellement cru que la peinture prétendue de Parrhasius fût à l'encaustique, ce ne serait pas une raison pour admettre que telle était la manière de peindre de cet artiste qui, en effet, d'après le témoignage de Pline, pratiquait un autre genre. Dans ces *Déclamations* oratoires, où tout est fictif, le sujet, les circonstances et les détails, les interlocuteurs appliquent à une époque ancienne, sans même y songer, les idées de leur temps.

M. Raoul Rochette nous promet d'accorder à ce fameux passage, dans son *Histoire générale de l'Art des Anciens*, une place proportionnée à son *importance*. On peut lui conseiller de se défier davantage des passages *importants* puisés à des sources telles que les Déclamations de Sénèque.

XXIII. Le ton emphatique qui ne l'abandonne pas, chaque fois qu'il cite un texte qu'il croit *important*, n'est nulle part plus singulier qu'à l'occasion du passage de Babrius, où il voit la preuve de l'usage d'*encastrer les tableaux dans le mur*. « Je puis produire, dit-il, un texte grec qui exprime cette « notion d'une manière si claire et si positive, qu'il y aurait « lieu de s'étonner qu'un pareil témoignage n'eût pas été allé« gué, *si quelque chose de ce genre pouvait encore surprendre* « *de la part du savant académicien* (p. 168). »

Or, ce merveilleux passage est celui qui a été expliqué plus haut (p. 64), et dont M. Raoul Rochette a tiré un parti qui prouverait seulement, s'il prouvait quelque chose, peu de connaissance du grec. Le fait est que ce texte n'est qu'un témoignage fort peu nécessaire en faveur de l'usage de peindre les murs des maisons dans le premier siècle avant J. C.

XXIV et XXV. L'article qui, dans les *Peintures antiques*, est consacré aux *portraits*, est rempli de détails bien connus, depuis la dissertation d'Eichstädt, et le *Jupiter* de M. Quatremère de Quincy. J'ai dit quelques mots à ce sujet, mais d'une manière incidente, en parlant de la décoration des temples; je n'ai cité que les exemples qui m'étaient nécessaires. Les autres ont été négligés *à dessein*.

« Je n'insiste pas, ai-je dit, sur ces innombrables *ex-voto*.... « ni sur cet autre genre de tableaux votifs qui consistaient « dans les *portraits peints* de rois ou de personnages illustres; « *tels que* celui de Thémistocle, consacré dans le *Parthénon;* « les portraits des rois de Messénie, dans le *temple* de Mes« sène;... ceux des rois et tyrans de la Sicile, dans le temple « de Syracuse; et les portraits des jeunes filles éléennes, dans « l'*Héréum* d'Olympie (p. 132, 133). »

Ce peu d'exemples suffisaient à mon objet. Il ne tenait qu'à moi d'en citer davantage, ou bien de choisir d'autres exemples à la place de ceux-là. Mais, en tout cas, je n'aurais pas dû citer *celui* que M. Raoul Rochette me reproche d'avoir omis, lequel concerne les portraits des *tyrans de Sicyone*, dont parle Plutarque (*in Arat.*, 13), parce que cet auteur ne dit pas si ces portraits étaient dans *un temple*.

Quant à la *manière* dont ces portraits votifs étaient *généralement* placés dans les temples, ce qui est, selon lui, le *nœud de la question* (je ne comprends rien à ce *nœud*), M. Raoul Rochette croit trouver dans Pausanias deux *renseignements bien précieux*, lesquels ont été *négligés par le savant académicien* (P. A., p. 218, 219).

1° Le premier, qui a rapport aux portraits peints des jeunes filles éléennes (Paus. v, 16, 2), n'a point été *négligé*; on vient de voir que je l'ai cité. Mais il ne nous apprend rien sur la manière dont ces *portraits étaient placés*; car Pausanias dit simplement : « Il leur est permis de consacrer leur portrait « peint (τὰς γεγραμμένας εἰκόνας), » sans expliquer même dans quel édifice; on peut présumer que c'était dans l'*Héréum*, mais enfin ce n'est qu'une conjecture.

2° Le second a été *négligé* par moi, et il devait l'être; car il ne concerne pas la *peinture*. Pausanias dit du portique d'Élis : « Il est d'ordre dorique et double....; au milieu, il n'y « a pas de colonnes, mais un mur qui soutient le toit; des « *statues* sont de chaque côté près de ce mur (ἀνάκεινται δὲ καὶ εἰκόνες ἑκατέρωθεν πρὸς τῷ τοίχῳ). » Cette traduction de Clavier est parfaitement exacte. M. Raoul Rochette voit dans ces εἰκόνες des portraits *peints encastrés dans le mur*. Cela est impossible. 1° Le participe γεγραμμέναι était nécessaire pour éviter l'équivoque; et Pausanias le joint toujours à εἰκών, quand il s'agit d'un portrait peint (v. *Siebelis ad* I, 8, 5; VII, 26, 3). 2° Πρὸς τῷ τοίχῳ n'a pu se dire d'un tableau *encastré dans un mur;* cela ne peut signifier ici que *près du mur*, et se rapporter qu'à une *statue*. M. Raoul Rochette prétend que Pausanias s'exprime *toujours* ainsi; à *toujours*, on pourrait substituer *jamais*. L'exemple qu'il cite est étranger à la question. Pausanias dit (IX, 35, 2) : « Dans le Thalamus d'Attale, chez « les Pergaméniens, il y a également des *Grâces* de la main « de Bupalus, et là même, près de ce qu'on appelle *le Py-* « *thien* (probablement *une image d'Apollon Pythien*; v. la note « de Siebelis), il y a aussi des Grâces peintes par Pythagore « de Paros » καὶ πρὸς τῷ ὀνομαζομένῳ Πυθίῳ, Χάριτες καὶ ἐνταῦθά εἰσι. Les mots καὶ ἐνταῦθα, *là même*, se rapportent au *Thalamus* ou à Pergame (en ce cas, il aurait peut-être fallu καὶ αὐτοῖς) : dans l'un ou l'autre cas, πρὸς τῷ.. Πυθίῳ n'a aucune analogie avec πρὸς τῷ τοίχῳ.

Ce renseignement, *si précieux* pour connaître la manière dont les *portraits peints* étaient disposés, se réduit donc à rien.

Je me borne à ce seul trait, le reste ne concernant en rien le sujet qui m'occupe. Les notions fausses et inexactes qu'on trouve dans cet article sur *les portraits*, à côté de renseignements qui n'ont rien de neuf, ne pourront échapper à tout lecteur attentif. J'indiquerai deux passages seulement, parce que l'un d'eux a été cité dans les *Lettres* (p. 448) et entendu autrement. L'auteur prétend que les portraits de littérateurs célèbres qui ornaient les bibliothèques *s'exécutaient toujours en*

*peinture* (p. 341); et il renvoie, comme preuve, à Juvénal, II, 7 : *Et jubet archetypos pluteum servare Cleanthas.* Mais en lisant les trois vers qui précèdent, il aurait vu que ces *portraits* étaient des *statues* ou des *bustes en plâtre : quanquam plena omnia gypso Chrysippi invenias.* Le passage qu'il allègue donne un démenti formel à son assertion.

De même, un peu plus bas, il fait des *portraits peints* de ces portraits de famille que l'on plaçait dans l'*Atrium*; tandis que, dans le passage cité de Pline, comme l'ont prouvé Ernesti, Lessing et Eichstädt, il s'agit de *portraits en cire coloriée.* Je ne m'arrêterai pas à montrer que la distinction qu'il établit dans ce passage est imaginaire. Une seule observation suffira. Il s'appuie du *témoignage* de Juvénal, VIII, 1-6; *pictos ostendere vultus..... tabula jactare capaci* (p. 342, 343). Selon lui, ces *picti vultus* sont des *portraits peints*; mais 1° les vers 4 et 5, qu'il a passés dans la citation, montrent qu'il s'agit de figures en *cire coloriée* (v. 19), puisqu'il est dit que, par suite de la vétusté, les Curius sont réduits à moitié, Corvinus a perdu ses épaules, Galba son nez et ses oreilles (*Curios jam dimidios, humerosque minorem Corvinum, et Galbam auriculis nasoque carentem*). 2° Le *tabula capax* n'est pas un *tableau peint*, mais une *tabula genealogica*, comme l'explique Ruperti dans sa note, à laquelle renvoie M. Raoul Rochette, apparemment sans l'avoir lue. De telles erreurs dispensent de parler du reste.

XXVI — XXIX. Tout ce qu'il dit de l'usage de *peindre sur ivoire* (p. 371-379) n'est pas moins rempli d'erreurs graves. Je n'en dirai ici que ce qui touche à mon ouvrage.

Il prétend que je n'ai pas connu ce texte de Plutarque, *qui constate l'usage de peindre sur ivoire* : ἐλέφαντι δὲ ἔσθ' ὅπου προσεχρῶντο ποικίλματι γραφῆς. Je l'ai connu, mais je ne l'ai pas cité, parce qu'il n'a aucun rapport, ni avec la *peinture* sur ivoire, ni avec un autre texte de Plutarque, dont M. Raoul Rochette l'a rapproché mal à propos. Ici, comme ailleurs, il confond tout.

En effet, ce dernier passage, qui a été l'objet d'une longue note dans mon ouvrage (*note* P P. p. 470-472), est celui où se trouve l'énumération des artistes employés par Périclès; entre autres, les βαφεῖς χρυσοῦ, μαλακτῆρες ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ποικιλταί, τορευταί. C'est ainsi que j'ai proposé de lire (dès 1819), par un simple déplacement de la virgule. D'autres veulent ajouter καί après μαλακτῆρες (tels que Reiske et M. Müller), et lire βαφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ce dernier mot étant mis d'une manière absolue, comme les deux qui suivent.

M. Raoul Rochette, qui ne voit pas où gît la difficulté du passage, persiste à lire ἐλέφαντος ζωγράφοι, *peintres* d'ivoire, sans s'inquiéter le moins du monde de ce qu'il fera de ce qui précède.

En proposant de séparer ἐλέφαντος de ζωγράφοι, j'avais dit (*Journal des Savants*, 1830, p. 504) que les *anciens ne peignaient pas l'ivoire*, ayant en vue uniquement ce dont il s'agit dans le passage de Plutarque, les travaux des artistes de Périclès, en ce qui concerne l'ivoire, c'est-à-dire les ouvrages en statuaire chryséléphantine, exécutés par Phidias; or, j'étais et je suis encore d'opinion que les Grecs ne *peignaient pas l'ivoire* de ces statues. M. Raoul Rochette, prenant ma proposition dans un autre sens, comme si j'avais dit que les *anciens ne peignaient pas sur ivoire*, ce qui est fort différent, m'accuse d'une *entière ignorance* sur ce point, et cite des exemples (que je connais fort bien) pour prouver que les anciens *peignaient sur ivoire*; ce qui n'a nul rapport au trait dont il s'agit; et il fait lui-même, à cette occasion, la plus étrange méprise, celle de prendre la *statuaire chryséléphantine* comme preuve de l'usage de *peindre l'ivoire*. (Voyez mes *Lettres*, p. 472.)

Que les anciens *peignissent sur ivoire*, en d'autres termes, qu'ils se servissent de tablettes d'ivoire pour y peindre de petits sujets, c'est ce que personne ne nie. C'était et ce ne pouvait être qu'une *miniature* exécutée par un procédé tout particulier d'encaustique (*Lettres*, p. 381).

Maintenant, que les anciens *peignissent l'ivoire* dans les *statues chryséléphantines*, comme le croit M. Raoul Rochette j'en doute fort. Je pense aussi que, lorsqu'ils employaient l'ivoire en *incrustations*, soit dans les murs, soit dans les plafonds, cette substance conservait sa couleur naturelle; car c'était cette *couleur* même qui motivait l'emploi de l'ivoire. Sans doute on pouvait en couper les compartiments par des filets *colorés* ou *dorés*, pour en relever l'éclat, mais non peindre *l'ivoire même*.

Les textes que cite M. Raoul Rochette à cette occasion, ou ne prouvent rien, ou prouvent contre lui.

1º Ce passage de Dion Chrysostôme n'a pas le sens qu'il lui attribue (p. 372): «...de plus, ceux qui, dans les maisons, *varient* « les plafonds, les murs et le sol, au moyen des couleurs, des « pierres diverses, de l'or ou de *l'ivoire*, et les murailles, au « moyen de sculptures, etc.»... ἔτι δὲ [τοὺς R.] ἐν οἰκιῶν ὀροφαῖς καὶ τοίχοις καὶ ἐδάφει τὰ μὲν χρώμασι, τὰ δὲ λίθοις, τὰ δὲ χρυσῷ, τὰ δὲ ἐλέφαντι ποικιλλόντων [R. ποικίλλοντας], τὰ δ' αὖ τοίχων γλυφαῖς κ. τ. λ. M. Raoul Rochette n'a pas entendu le ἐλέφαντι ποικίλλειν de cette phrase, qui ne tient en rien à la *peinture sur ivoire*; ce verbe se rapporte à tous les genres d'ornements dont on embellissait l'intérieur des maisons par des peintures, des dorures, des incrustations en marbres de couleur et en ivoire, par des bas-reliefs. C'est justement dans le même sens que Xénophon a pris ce mot (*Lettres*, p. 305, 306).

2º Le texte de Pline, sur l'abus des couleurs appliquées aux diverses substances, ne devait pas non plus être invoqué; car cet auteur exclut l'ivoire. C'est à l'occasion de la marqueterie : *Nec satis : cœpere* TINGI *animalium cornua, dentes secari, lignumque* EBORE *distingui, mox operiri : placuit deinde materiam et in mari quæri. Testudo in hoc secta. Nuperque portentosis ingeniis principatu Neronis inventum, ut pigmentis perderet se plurisque veniret imitata lignum. Sic lectis* (1) *pretia quæruntur; sic terebinthum vinci jubent; sic citrum pretiosius fieri, sic*

(1) M. Raoul Rochette propose de lire *tectis*, d'après un passage de

*acer decipi. Modo luxuria non fuerat contenta ligno; jam lignum etiam a testudine facit.* (Pline XVI, 43, 84.) M. Raoul Rochette, qui n'a cité que le commencement de ce passage, en preuve de l'usage de peindre sur ivoire (p. 373, n. 4), et qui a le soin d'imprimer en petites capitales les mots TINGI et EBORE, comme s'ils confirmaient son idée, n'a certainement pas essayé de le traduire en son entier; il y aurait vu toute autre chose que ce qu'il a cru y voir. En voici la traduction : « Ce ne fut pas assez ; on commença à *teindre* les cornes des « animaux, à *scier* leurs dents ; à marqueter le bois avec « *l'ivoire ;* bientôt on l'en couvrit tout à fait. Ensuite on alla « chercher jusqu'au sein de la mer. L'écaille fut découpée en « lames ; et tout récemment, sous l'empire de Néron, des « esprits qui recherchent l'extraordinaire ont inventé le secret « de la faire disparaître sous des couleurs, et de la rendre plus « chère en lui faisant jouer le bois. C'est ainsi que les *lits de « table* acquièrent un *nouveau prix*, que le térébinthe est « vaincu, qu'on obtient un citre plus précieux, et qu'un faux « érable trompe l'œil. Naguère on ne se contentait déjà plus « du bois; maintenant on le fabrique avec l'écaille. » Il est clair, d'après ce passage, que l'ivoire incrusté ou employé en marqueterie n'était pas, comme *l'écaille*, revêtu de couleurs. Remarquons d'ailleurs que cet usage de peindre *l'écaille* était, selon Pline, le résultat d'un luxe tout nouveau au règne de

Sénèque (*Epist.* 90, 12), où il s'agit des changements de décoration qu'on faisait subir aux plafonds, à chaque service. Ce passage n'a nulle application possible à celui de Pline. La correction est irréfléchie. Le docte archéologue n'a pas fait attention : 1° que *pretia* ne s'entendant que de la valeur *vénale*, la phrase *lectis pretia quæruntur* ne peut se rapporter qu'à un objet qui *se met en vente* et *s'achète*, à un *meuble*, non pas à des *plafonds*. Le mot *tectis* serait ici un *non-sens* manifeste ; 2° que cette opération d'incruster les lits en écaille, pour en augmenter le prix, est exprimée ailleurs, par le même Pline, en ces termes : *Testudinum putamina secare in laminas, lectosque et repositoria his vestire*..... (IX, 11, 13); Martial a dit : *Gemmantes prima fulgent testudine lecti* (XII, 66). La leçon *lectis* est certaine ; la correction *tectis* détestable.

Néron, une invention due à des *ingenia portentosa*, et qui ne peut compter parmi les usages anciens.

Nul doute que *l'ivoire*, employé à quelques ustensiles, ne fût, en certaines parties, colorié en pourpre; on le voit dès le temps d'Homère (Il. Δ, 141); usage auquel se rapporte la comparaison d'Ovide (*Metam.* IV, 332. Voyez mes *Lettres*, p. 471). D'autres ustensiles, des flûtes, des cassettes, ont pu être diversement coloriés. Tout cela ne fait rien pour l'ivoire des statues *chryséléphantines*, qui n'était ni peint, ni orné de *figures peintes*. — On trouve, dans une inscription attique, la mention d'une figurine de Pallas, et d'une autre de la Paix, en ivoire et *dorée*, Παλλάδιον ἐλεφάντινον περίχρυσον et Εἰρήνη ἐλεφαντίνη κατάχρυσος (*Corp. inscr.*, n. 150, l. 16, 24). Ces figurines devaient être faites à l'imitation des grandes statues chryséléphantines, où certaines parties étaient d'or massif, tandis que dans ces figurines, les mêmes parties devaient être seulement dorées.

Que cette substance, employée dans la décoration des édifices ou dans les statues, fût peinte; c'est ce que je ne trouve indiqué nulle part. M. Raoul Rochette a eu tort de citer en preuve ce passage de Lucien :

« Οἱ δὲ ἔπλασσον μόνον (1), καὶ ἔπριον τὸν ἐλέφαντα, καὶ ἔξεον, καὶ ἐκόλλων, καὶ ἐῤῥύθμιζον καὶ ἐπήνθιζον τῷ χρυσῷ (*de Conscr. Hist.* § 51). « ... Ceux-ci donnaient seulement la forme [à ces diverses matières], sciaient l'ivoire, le polissaient, le collaient, l'encas- « traient et le relevaient avec de l'or. » Ce texte serait fort important, car il concerne précisément les travaux des grands statuaires de la Grèce, Phidias et Alcamène (2); mais il indique

(1) Ce verbe n'a point pour régime ἐλέφαντα; il est pris ici dans un sens absolu, pour exprimer, en général, les opérations de la sculpture sur les diverses matières dont l'auteur a parlé dans la phrase précédente. Πλάσσειν est souvent employé de cette manière, soit tout seul, soit en opposition avec γράφειν (Jacobs et Welcker *ad Philostr.*, p. 195, 196).

(2) Lucien joint à ces noms celui de Praxitèle, par inadvertance, au lieu de Polyclète (V. Fr. Hermann *ad h. l.*, p. 302).

8

seulement les diverses opérations qu'on faisait subir à l'ivoire, et l'expression ἐπήνθιζον (τὸν ἐλέφαντα) τῷ χρυσῷ désigne plutôt le mélange de l'or avec l'ivoire dans la statuaire chryséléphantine, que la *dorure* sur l'ivoire, encore moins la *peinture* sur cette substance; je ne sais comment M. Raoul Rochette a pu trouver ici l'idée de *peinture*.

J'arrive au texte de Plutarque, allégué plus haut (p. 109), qui *constate*, selon M. Raoul Rochette, *l'usage de peindre sur ivoire*, et que j'ai eu le tort d'omettre. Quoiqu'il nous renvoie à la note de Wyttenbach, ou il n'a pas lu ce passage, ou il l'a lu bien légèrement. Dans ce fragment, en effet, conservé par Eusèbe, il est dit que les anciens artistes faisaient de préférence les statues des dieux *en bois* (ap. Euseb. *Præp. evang.* III, 8, p. 99); il explique pourquoi ils n'employaient à cet usage, ni la pierre, ni les métaux, ni l'or, ni l'argent; quant à l'ivoire, « *ils l'employaient quelquefois en se* « *jouant, comme variété de luxe :* » ἐλέφαντι δὲ παίζοντες μὲν ἔσθ' ὅπου προσεχρῶντο, ποικίλματι τρυφῆς. Le texte porte τροφῆς qui ne fait pas de sens; mais Vigier a lu τρυφῆς, leçon approuvée par Wyttenbach, qui propose aussi γραφῆς ou βαφῆς (en ce sens, « et seulement comme variété de couleur »). Je préfère τρυφῆς, leçon plus voisine du texte. Au reste, avec γραφῆς ou βαφῆς, il ne serait pas question davantage de *peinture sur ivoire*; M. Raoul Rochette n'a pas remarqué que ποικίλματι n'est qu'une apposition de ἐλέφαντι.

XXX. J'ai dit un mot des *tabellæ pictæ* déposées, comme *ex-voto*, dans les temples d'Esculape (*Lettres*, p. 132), mais sans insister sur un point si connu. Outre ces *tableaux peints*, il y avait, dans ces mêmes temples, des *tablettes* où étaient décrits les moyens de guérir telle ou telle maladie, ce qui n'avait rien de commun avec la peinture. C'est pour cette raison que je n'ai point rapporté les exemples cités par M. Raoul Rochette qui prend souvent en cette occasion, comme ailleurs (plus haut, p. 89, 90), des *inscriptions* pour des *tableaux*. Ainsi, à propos du verbe ἀναγράφειν qui s'emploie quelque-



fois, comme chacun sait, pour désigner une *peinture*, il veut lui donner le même sens dans ce passage de Strabon (VIII, 374) sur le temple d'Épidaure : ἱερὸν πλῆρες ἀεὶ τῶν τε καμνόντων καὶ τῶν ἀνακειμένων πινάκων, ἐν οἷς ἀναγεγραμμέναι τυγχάνουσιν αἱ θεραπεῖαι κ. τ. λ. C'est-à-dire : « Le temple est toujours rempli de malades et de tablettes votives, où sont « *décrites* les guérisons obtenues, comme cela se pratique à « Cos et à Tricca. » A l'article Cos, Strabon dit en effet : « On « dit que c'est surtout d'après les guérisons qui sont [décrites et] « déposées là, qu'Hippocrate a pratiqué la diététique (XIV, 657). » Il s'agit donc de ces *descriptions* de remèdes pour certaines maladies, dont quelques inscriptions nous ont conservé la teneur (Kurt Sprengel, *Versuch einer pragm. Geschichte der Arzneikunde*, I. S. 207-210); et ἀναγεγραμμέναι, dans ce passage, a le sens, non de *peintes*, mais d'*inscrites*, de *décrites* sur des tablettes (cf. Strab. XIV, p. 649). J'en dis autant d'un passage où Aristote (*Ethic. Nicom.*, I, 7, 70, Coray) dit : « Il faut « peut-être commencer par donner une esquisse du bonheur, « puis le *décrire* en détail : δεῖ γὰρ ἴσως ὑποτυπῶσαι πρῶτον, εἶθ' « ὕστερον ἀναγράφειν. » Selon M. Raoul Rochette (p. 410, n. 4) : « Il s'agit évidemment ici de deux *opérations* consécutives, « celle de produire le trait d'une *figure*, et celle d'y appliquer « la *couleur*. » Il n'est pas plus question ici de *figure* ou de *couleur*, que dans d'autres passages où les deux mêmes verbes ἀναγράφειν, *décrire avec détail*, et ὑποτυποῦν ou ἀνατυποῦν, *donner une notion sommaire*, sont également joints ensemble (Jacobs *ad Philostr. Imag.*, p. 496), sans aucune allusion aux *opérations* de la peinture.

XXXI. A propos des peintures des portiques, je n'ai point parlé de ceux de Sostrate à Cnide. J'aurais eu tort, d'après ce passage de M. Raoul Rochette (P. A. p. 97, 98) : « Nous ne « savons de quel genre étaient les *peintures* qui, *au témoignage* « *de Lucien* (*Amor.* § 11. Voyez Bœttiger, *Arch. d. Maler.* « p. 280), décoraient le portique de Sostratos. » Mais Lucien ne dit pas un mot des *peintures* de ce portique. Il dit seule-

ment : « Après avoir visité les portiques de Sostrate, et toutes « les autres choses qui pouvaient nous être agréables, nous « allâmes au temple de Vénus. » Ce *témoignage de Lucien*, à l'égard des *peintures*, n'existe donc pas; et l'on ne pourrait même deviner comment M. Raoul Rochette a pu faire cette méprise sans le renvoi à l'ouvrage de Bœttiger. Ce dernier, en effet, parle des *peintures* des portiques de Sostrate, mais d'une manière conjecturale : « Les portiques de Sostrate, dit-il, dont parle « Lucien, *vraisemblablement* aussi ποικίλαι, κατάγραφοι, étaient « de même ornés de peintures. » On voit que Bœttiger n'appuie pas la notion de ces peintures sur le *témoignage de Lucien*, qui n'en dit rien ; ce n'est de sa part qu'une *conjecture*. Ainsi, M. Raoul Rochette, qui n'a pas lu le passage de l'auteur grec, n'a pas même compris celui de Bœttiger.

Je me crois donc maintenant justifié de n'avoir cité aucun de ces trente et un passages ; et si M. Raoul Rochette s'en est servi, c'est qu'il s'est mépris sur la signification de chacun d'eux.

---

III. *Quelques passages expliqués dans les Lettres d'un antiquaire autrement qu'ils ne les ont dans les Peintures antiques.*

Permettez-moi d'appeler encore quelques instants votre attention sur plusieurs textes qui ont été cités dans les deux ouvrages, mais qui n'ont pas été compris de même par les deux auteurs. Je vais justifier le sens que j'ai adopté.

I. Dans les Lettres (p. 262), j'ai expliqué un passage de Lucien (*Contempl.* § 6) que Winckelmann n'avait pas bien entendu; j'ai montré que le mot γραφαί employé par l'auteur s'applique aux *peintures de paysage*. M. Raoul Rochette (P. A. p. 22 et 44) y voit des *cartes géographiques*, d'après une note manuscrite d'Abr. Gronovius citée par M. Creuzer. Il n'a pas réfléchi qu'au temps de Lucien, on aurait dit en ce cas :

ἐν πίναξι, ou ἐν πίναξι γεωγραφικοῖς, et non pas ἐν γραφαῖς. Je tiens pour certain aussi qu'il n'est pas plus question de *cartes géographiques* dans le passage de Platon (Critias, p. 107 C).

II. J'ai discuté fort au long (p. 241) le passage de Pausanias relatif au tombeau de Xénodice; et je persiste à croire que j'ai donné leur vrai sens aux mots : ἀλλ' ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα (τὸ μνῆμα) ἁρμόζοι (disposé de la manière la plus convenable pour y placer la peinture). M. Raoul Rochette, qui veut ramener ce passage à son système d'encastrement des tableaux sur bois dans les murs des édifices, traduit ces mots ainsi : *pour recevoir une peinture qui s'ajustât exactement au tombeau* (P. A. p. 165). Mais les plus simples règles du bon sens, les exemples même d'ἁρμόζειν qu'il cite, et sa propre traduction, montrent que si Pausanias avait voulu exprimer l'idée qu'on lui prête, il aurait dit au moins : ὡς ἂν ἡ γραφὴ αὐτῷ (τῷ μνήματι) μάλιστα ἁρμόζοι, et non pas : ὡς ἂν τῇ γραφῇ μάλιστα ἁρμόζοι (τὸ μνῆμα); car cette phrase signifierait, dans l'hypothèse proposée, non pas *de manière que la peinture s'ajustât exactement au tombeau*, comme traduit M. Raoul Rochette, mais *de manière que le tombeau s'ajustât exactement à la peinture*. Ce qui est absurde.

III. Un autre passage, assez important, qu'on a cru relatif au même usage, est celui de Philostrate sur les tableaux qui ornaient une pinacothèque disposée dans un portique de Naples : μάλιστα δὲ ἤνθει (ἡ στοά) γραφαῖς, ἐνηρμοσμένων αὐτῇ πινάκων (*Im.* 1, 1, p. 4, 26, Jacobs). Heyne et les deux savants éditeurs de cet ouvrage ont rapporté cette expression à l'usage d'encastrer les tableaux dans les murs des édifices; et c'est ce texte, ainsi qu'un autre du même écrivain, qui ont principalement été allégués en preuve de la généralité de cet usage. L'auteur des *Peintures antiques*, adoptant cette opinion, soutient que l'expression de Philostrate n'offre ni *difficulté*, ni *équivoque*, et que les tableaux dont il parle *étaient certainement encastrés dans les murs du portique* (*Peint. ant.* p. 161).

J'ai été et je suis encore d'avis que l'expression de Philo-

strate n'a pas le sens qu'on lui donne; et, quoiqu'il m'en contât de m'écarter de l'opinion de juges aussi experts que Heyne, MM. Jacobs, Welcker, et d'autres encore, j'ai dû, dans mon intime conviction, déclarer (*Lettres*, etc. p. 458) que le mot ἐνηρμοσμένων ne s'entend ici que de l'*arrangement*, de l'*ajustement* symétrique des tableaux dans le portique, et non pas de leur *encastrement dans ses murs*.

Je n'ai point dit mes raisons à ce sujet; les voici : d'abord, personne ne peut nier que l'idée d'*encastrement* n'existe pas dans les mots ἐναρμόζειν τῇ στοᾷ, qui emportent seulement celle d'*arrangement symétrique, convenable, commode*, etc. Il peut prendre à la vérité cette signification, mais cela dépend du complément qui lui est donné. Si l'auteur avait écrit ἐνηρμοσμένων τοῖς τοίχοις αὐτῆς πινάκων, on aurait pu admettre le sens qu'ont adopté les éditeurs, quoique cependant la phrase eût été susceptible de l'autre; mais il a dit : ἐνηρμοσμένων αὐτῇ (τῇ στοᾷ) πινάκων; à savoir ἡρμοσμένων ἐν αὐτῇ πινάκων, ce qui est fort différent; et il n'y a pas moyen de traduire autrement que : « le portique brillait de peintures, les tableaux y étant *disposés*, « *arrangés* convenablement ou symétriquement. » Dans le sens proposé, l'idée de *murs* est un complément qui devait être nécessairement exprimé, et qui l'est *toujours*. Ainsi Pline a dit : *duas tabulas* PARIETI *impressit* (XXXV, 9); MARMORIBUS *incluserat parvas tabellas* (*ibid.*); *maculas in crustis inserendo* (XXXV, 1), comme Cicéron : *in* TECTORIO *atrioli* (typos)... *includere* (*ad Attic.* I, 10). Mais lorsque Pline dit ensuite : *picturam..... cubiculo suo inclusit* (XXXV, 9), l'idée est toute différente; *inclusit*, n'ayant pas pour complément *parieti*, ou *tectorio*, ou *crustis*, ou *marmoribus*, signifie il *renferma, confina, séquestra*, la peinture obscène dans son *cubiculum* (plus haut, p. 49); et je ne vois guères que M. Raoul Rochette qui ait cru trouver là l'*encastrement d'un tableau dans un mur*.

Si cette distinction bien simple avait été faite, les savants dont je parle ne se seraient pas prononcés d'une manière si formelle pour une explication contradictoire avec les termes dont s'est servi Philostrate. Je crois encore qu'ils n'auraient

pas non plus cherché une nouvelle preuve de leur opinion dans un autre passage où Philostrate donne la description imaginaire d'un temple qu'Apollonius de Tyane était censé avoir vu dans l'Inde; il y est dit que *dans chaque mur*, des tableaux de cuivre *étaient encastrés*, χαλκοῖ πίνακες ἐγκεκρότηνται τοίχῳ ἑκάστῳ γεγραμμένοι (Vit. Ap. T. II, 20, p. 71). Ce passage est tout différent de l'autre, et doit en être distingué en effet: 1° le verbe ἐγκροτεῖν, comme je l'ai remarqué (*Lettres*, etc. p. 435), est aussi *clair*, dans le sens d'*encastrer*, que celui de ἁρμόζειν est vague et équivoque; 2° il a pour complément τοίχῳ ἑκάστῳ, qui manque dans l'autre passage, différence caractéristique qui détermine le sens de celui-ci d'une manière évidente; 3° il ne s'agit pas de tableaux sur *panneaux de bois*: il s'agit de *plaques de cuivre*; et, en supposant même que Philostrate ait transporté dans l'Inde un usage romain, et n'ait pas inventé cette circonstance, ce n'est pas à beaucoup près la même chose d'intercaler dans un mur des plaques de marbre ou de métal, ou d'y placer des tableaux sur bois; 4° Enfin ces plaques de bronze n'étaient pas des *tableaux peints*, et il n'y avait pas des *peintures exécutées sur ces plaques*, comme le dit M. Raoul Rochette (P. A. p. 162, 163); car le passage, lu en entier, montre qu'il s'agit d'un ouvrage de toreutique, tel que le *bouclier d'Achille*, d'un *bas-relief polychrôme*, où les figures étaient représentées au moyen de métaux de diverses couleurs, imitant parfaitement la peinture. Car voici la traduction du passage, dont jusqu'ici tous ceux qui s'en sont servis, et moi-même, n'avions cité qu'une phrase isolée..... « Dans ce « temple, on avait construit une chapelle, moindre que ne le « comportait l'étendue de cet édifice, mais pourtant bien « digne d'être vue; car, dans chacune de ses parois, on avait « *encastré des tableaux de cuivre*, sur lesquels *étaient peints* « les exploits de Porus et d'Alexandre, *au moyen d'orichal-* « *que, d'argent, d'or et de cuivre noir* (γεγράφαται ὀρειχάλκῳ « καὶ ἀργύρῳ καὶ χρυσῷ καὶ χαλκῷ μέλανι)..... le tout sem- « blable à une belle peinture qui serait sortie de la main de « Zeuxis, de Polygnote et d'Euphranor..... tel était, disent-ils,

« l'aspect de ces tableaux. Les diverses matières avaient été « fondues et mêlées comme auraient pu l'être des couleurs. »

C'est là, comme on voit, un ouvrage, non de *peinture*, mais de *toreutique*, exécuté par les mêmes moyens que le bouclier d'Achille et le coffre de Cypsélus. Le mot πίναξ désigne ici clairement un *bas-relief* en couleur, comme dans la description du char funéraire d'Alexandre (Diod. Sic. XVIII, 26), où, malgré l'observation de M. Quatremère de Quincy (*Restitut.* etc. p. 42), M. Raoul Rochette voit toujours des *tableaux peints* (P. A. p. 427.)

IV. A propos du tombeau de Xénodicé, et des deux autres qu'a cités Pausanias, j'ai établi que des *peintures extérieures* les décoraient (*Lettres*, p. 226 et suiv.); M. Raoul Rochette prétend au contraire que c'étaient des peintures sur bois, encastrées dans les parois de la chambre *intérieure* de ces monuments (P. A. p. 422-424). Cette idée ne s'accorde pas avec les expressions, ἐπὶ τοῦ τάφου, ἐπὶ τῷ μνήματι, dont se sert Pausanias. J'en ai déjà fait l'observation (*Journal des savants*, 1836), en repoussant le reproche d'avoir admis un sens contraire à l'usage de l'antiquité.

A mon tour, je déclare fausse en tout point l'opinion du docte archéologue qui veut que la *zotheca* (niche à figures, ou cabinet orné de statues) puisse jamais avoir été l'encastrement ménagé dans les murs pour y placer des tableaux.

V. Le mot grec τοιχογραφία, *peinture murale*, ne se trouve dans aucun auteur avant Arétée de Cappadoce : j'en ai fait la remarque (p. 460). M. Raoul Rochette en conclut que l'usage de la peinture murale était fort restreint dans la haute antiquité grecque (P. A. p. 204); il *s'étonne* que cette *considération philologique* ait échappé à M. Hermann, ainsi qu'à l'auteur des Lettres d'un antiquaire.

Cette *considération philologique* aurait paru de fort peu de poids au docte archéologue, si, l'étendant plus loin, il avait eu l'idée de rechercher des exemples des mots πιναχογραφία et πιναχογραφέω, qui, par leur composition, devraient

naturellement désigner la peinture sur tables mobiles, *la principale, presque la seule* qui, selon lui, méritât chez les anciens le nom de *peinture*. Si, dans le langage des arts, des mots ont dû être fréquemment employés, ce sont assurément ces deux-là; et pourtant ils sont *inconnus*, dans le sens de *peintures de tableaux*. On trouve bien πιναχογράφος dans Étienne de Byzance, pour désigner les auteurs des catalogues littéraires, appelés πίνακες (vocc. Ἄβδηρα et Αἶνος; et la note de Berkélius, p. 66); on trouve encore πιναχογραφία, dans Eustathe (ad Dion. Perieg. pag. 73, ed. Bernhardy), ainsi que πιναχογράφος, pour désigner le dessin des cartes, et les auteurs de ces cartes (cf. Bernhardy, *comm.* ad Eustath. p. 922); enfin, dans le commentaire sur Homère (*Iliad.* Z, p. 683, 25; *Od.* Θ, p. 1594, 13), il emploie πιναχογραφέω, uniquement dans le sens d'*écrire sur des tablettes*.

Ainsi, non-seulement l'emploi de ces mots est récent dans la langue grecque; mais ils n'ont même jamais désigné la *peinture des tableaux*, qui semble pourtant avoir dû être leur signification la plus naturelle.

Je vous laisse à juger alors de la valeur de la *considération philologique* sur l'époque récente du mot τοιχογραφία; si M. Raoul Rochette voulait en conclure que la *peinture murale* était d'un usage récent, je demanderais la permission de conclure, moi, de l'absence des mots πιναχογραφία, πιναχογραφέω, que les Grecs ni les Latins *n'ont jamais peint de tableaux*, πίνακες.

Au reste, l'absence de mots de ce genre prouve seulement qu'on n'en avait pas besoin; les expressions consacrées, ἐν τοίχῳ, ἐν πίνακι γράφειν, ou γραφή, ont longtemps suffi pour rendre l'idée; ce qui explique pourquoi l'adjectif ἐντοίχιος (γραφή), aussi bien que le substantif τοιχογραφία, ou le qualificatif τοιχογράφος, n'ont été employés que fort tard, et enfin pourquoi les composés πιναχογραφία, πιναχογραφέω, désignant la *peinture*, ne l'ont jamais été, ou du moins si rarement, qu'il n'en existe pas un seul exemple.

VI. Relativement aux *peintures murales du temple de Cérès*, je n'ai rien à ajouter aux détails que j'ai donnés (*Lettres*, etc.

p. 4) sur ce point important, que M. Raoul Rochette avait complétement négligé dans ses Observations sur la peinture murale. Au lieu de convenir tout simplement qu'il n'aurait pas dû omettre d'en faire mention, il s'amuse à prouver que le passage ne signifie rien, attendu que ces prétendues *peintures* n'étaient que des *bas-reliefs* ou des *statues coloriées*; que le *double* talent qui est attribué par Pline aux deux artistes anciens qui étaient à la fois *peintres* et *sculpteurs*, *plastæ*.... *iidemque pictores*, consistait en ce qu'ils *enluminaient* eux-mêmes leurs sculptures en terre cuite. (P. A. p. 278-280).

On ne saurait rien répondre à une pareille interprétation, imaginée pour écarter une des preuves les plus frappantes de l'usage antique de peindre sur les murs.

M. Quatremère de Quincy s'en est moqué en disant que cette *enluminure* aurait été l'ouvrage d'un *barbouilleur*, non d'un *peintre*; que si tel avait été le travail de ces artistes, jamais Pline ne se serait exprimé de cette manière; et que son évidente intention était de bien distinguer le *double talent* de ces artistes.

**M. Raoul Rochette répond qu'en cela M. Quatremère de Quincy est en opposition avec lui-même, lui qui a toujours admis l'usage de colorier les figures en terre cuite, ou en autres substances. Il l'accable d'une multitude d'exemples d'*argiles colorées*, *de figurines*, *de masques*, *de stèles*, *d'urnes*, *de fragments de frises et d'entablements*. C'est là de l'érudition perdue, comme, en général, celle du docte archéologue. Plus il trouvera de preuves de l'usage des anciens de colorier les figures d'argile, plus il montrera l'impossibilité que Pline ait distingué ce *coloriage* de la *soulpture*, qu'il en ait fait un *art spécial*, et donné à ceux qui l'exerçaient la qualité de *peintres*. Damophilus et Gorgasus, en leur qualité de *plastæ*, devaient *colorier* leurs modèles, puisque tel était l'usage général; mais quand Pline dit qu'ils étaient en outre *pictores*, quand il parle de l'*utrumque genus artis eorum*; où Pline désigne la *peinture proprement* dite, ou il n'a pas l'ombre du sens commun.**

**Mais pourquoi insister sur l'évidence?**

VII. J'ai cité (p. 202, 203) le passage où Théodoret dit : « Les peintres qui représentent les anciennes histoires sur « tables de bois et sur les murs (σανίσι καὶ τοίχοις τὰς παλαιὰς « ἱστορίας ἐγγράφοντες), causent un grand plaisir à ceux qui les « regardent, etc. » ; et j'y ai vu l'expression des *deux* genres de peinture historique, en usage du temps de l'auteur, la peinture *murale*, ἐν τοίχοις, et sur *panneaux de bois*, ἐν σανίσι. C'est le seul sens possible du passage.

M. Raoul Rochette prétend que Théodoret parle *évidemment* « de deux époques diverses ; la première qui comprend la « belle antiquité grecque, où l'on peignait sur panneaux de bois, « σανίσι ; la seconde, qui embrasse toute la série des temps « romains, où l'on peignait sur mur, τοίχοις (P. A. p. 206). » Cette distinction est fort bonne pour son système ; mais il est évident que le docte archéologue n'a pas lu la phrase entière ; car les verbes ἐγγράφοντες, φυλάττουσι, προσφέρουσιν, outre le sens général du passage, prouvent qu'il s'agit de ce qui se faisait au temps de Théodoret.

VIII. Il y a un passage intéressant de Plutarque souvent cité (1) dont je me suis servi (*Lettres*, p. 398, 399) ; en voici la traduction : « Qu'avec eux (les poëtes tragiques) viennent « des comédiens, des tragédiens, des Nicostrate, des Ménis- « que, des Théodore, des Polus, accompagnant la tragé- « die, comme des *coiffeurs* et des *porteurs de siége*, une

(1) M. Raoul Rochette critique l'expression dont je me suis servi, en disant : *ce passage tant de fois cité*. Il prétend que ce passage ne l'a été que par Vœlkel et par lui. Il oublie Grund, qui l'a cité (p. 297), et M. K. O. Müller (*Handbuch*, § 310, 5). Il m'accuse de *légèreté* pour avoir imprimé ἐγκαυσταὶ, χρυσωταὶ, καὶ βαφεῖς, oubliant le καὶ après le premier mot. Si un oubli, indifférent au sens, est de la *légèreté*, il faudrait donc faire le même reproche à M. Müller qui a passé les deux conjonctions, en imprimant ἐγκαυσταὶ, χρυσωταὶ, βαφεῖς. Je voudrais de grand cœur, qu'il n'y eût pas d'autres *légèretés* dans les citations de l'auteur des *Peintures antiques*.

« femme riche, ou plutôt qui font à son égard l'office des *ver-*
« *nisseurs*, des *doreurs*, et des *teinturiers* de statues (μᾶλλον δὲ ὡς
« ἀγαλμάτων ἐγκαυσταὶ καὶ χρυσωταὶ καὶ βαφεῖς). » J'ai dit que ces trois noms indiquent les *trois genres d'artistes*, ou si vous voulez, d'ouvriers, qui étaient chargés par les sculpteurs de mettre la dernière main à leurs statues. La marche seule de la phrase montre que, dans la pensée de Plutarque, il s'agit d'artistes différents, chargés, chacun, d'une opération spéciale, comme les κομμωταί, les διφροφόροι du membre précédent. M. Raoul Rochette critique cette opinion : « C'est, dit-il, « une opinion étrange qu'une pareille division de travail, qui « *suppose* que des statues de marbre se promenaient d'atelier « en atelier, pour être dorées dans l'un, colorées dans l'autre, « et vernies dans un troisième. (P. A. p. 412, n. 3.) »

Cette supposition, en effet, est *étrange*, *absurde* même; mais qui a pensé, excepté M. Raoul Rochette, à faire *promener* une statue d'atelier en atelier? Est-ce que le sculpteur ne pouvait pas faire venir dans son atelier les divers artistes dont il avait besoin pour *vernir*, *dorer*, ou *colorier* ses statues?

La division du travail, en pareil cas, est tout à fait naturelle et vraisemblable. Sans doute, il se trouvait quelquefois des ouvriers qui pouvaient faire à eux seuls les trois opérations; mais il est probable que, le plus souvent, le *vernisseur* n'était pas *doreur*, et que le doreur n'avait pas l'habitude de colorier; chacune de ces opérations demandait un talent et des procédés particuliers.

Personne n'ignore quelle importance on attachait à la *circumlitio* des statues, qui était l'ἔγκαυσις des Grecs. On conçoit que l'ἐγκαυστής devait être un artiste à part, et c'est ainsi que Dionysius, dit Epaphras, prend le double titre de ἀγαλματοποιός et de ἐγκαυστής, *sculpteur et vernisseur*, dans l'inscription *tant de fois citée*, de Reinesius (IX, 51), ἀγαλματοποιὸς, ἐγκαυστὴς καὶ ἀπελεύθερος.

**Plutarque a donc bien fait de distinguer ces trois espèces de praticiens.**

**J'ai dit : *C'est là le vrai sens du passage*. M. Raoul Rochette**

prétend que ce *sens est précisément celui qu'il lui avait donné.* Mais qu'il se mette donc d'accord avec lui-même! Il commence par rejeter le sens que je propose; puis deux lignes après il prétend que c'est celui qu'il adopte!

IX. Une dernière observation. J'ai dit que des peintures d'un *Propyléon* au temple de Minerve, exécutées par Protogène, étaient *murales* (*Lettres*, etc., p. 165, 451); et j'ai pris le *Paralus* et l'*Ammonias*, sujet de deux de ces peintures, pour des *vaisseaux*. A cet égard, j'ai suivi l'opinion des meilleurs critiques, qui est certainement la véritable (1).

M. Raoul Rochette veut que le *Paralus* et l'*Ammoniade*, peints par Protogène, aient été des *personnages*; et non pas des *vaisseaux*. Cette opinion n'a pas le mérite de la nouveauté, puisque, proposée par Ermolao Barbaro, elle a été développée par Durand; elle m'avait paru trop peu judicieuse pour mériter qu'on s'y arrêtât. Mais puisque nos archéologues y reviennent encore (2), sans se douter apparemment des

---

(1) Voici le texte de Pline : *Quidam et naves pinxisse usque ad annum L : argumentum esse, quod cum Athenis celeberrimo loco Minervæ delubri propylæum pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hammoniada, quam quidam Nausicaam vocant, adjecerit parvulas naves longas in iis quæ pictores parerga appellant; ut appareret a quibus initiis ad arcem ostentationis opera sua pervenissent* (XXXV, 10, 36).

(2) Dans les *Nouvelles Annales de l'Institut archéologique* (t. I, p. 85), on cite les *réflexions judicieuses* et les *ingénieux rapprochements* de M. Raoul Rochette sur ce point, que l'on regarde comme décidé. Mais ces réflexions (*judicieuses* ou *non*) ne sont pas de M. Raoul Rochette; elles ont *toutes* été tirées de l'ouvrage de Durand (*Hist. de la Peint.*, etc., p. 276), qui lui-même en a tiré l'essentiel d'une note d'Ermolao Barbaro (*Castigat.* p. 396), et d'une autre de madame Dacier sur les vers 69 et 70 du livre VI de l'Odyssée. Le savant archéologue n'y a rien ajouté qu'une erreur. Voulant faire un héros important de ce *Paralus*, lui faire jouer un rôle dans les traditions attiques, et rendre par là probable que Protogène aurait eu l'idée de le représenter

difficultés qu'elle présente, je vais leur expliquer pourquoi les personnes qui attachent quelque importance à la critique d'un texte ne peuvent se résoudre à l'adopter.

Tous les éditeurs de Pline ont suivi l'opinion de Henri de Valois (*in notas Mauss.*, p. 218), qui a le premier parfaitement expliqué ce passage. En effet, quand on sait que deux des vaisseaux sacrés chez les Athéniens s'appelaient *Paralus* et *Ammonias*, on ne saurait douter que ces deux mêmes noms, dans le passage de Pline, ne désignent ces vaisseaux. Ne serait-ce pas, en effet, un hasard bien singulier que cette réunion de deux noms identiques désignant deux objets différents? Voilà ce qui avait frappé l'excellent critique H. de Valois, et, depuis, tous les éditeurs de Pline, sans exception.

Quels puissants motifs ont donc porté Durand à s'écarter de leur opinion pour revenir à celle de Barbaro? Les voici : 1° Il trouve absurde de croire que Protogène eût peint *deux* vaisseaux, et que l'un de ces tableaux fût au nombre des plus beaux objets d'art que possédait Athènes. Il se demande ce qu'il pouvait y avoir de si remarquable dans la peinture d'un vaisseau. M. Raoul Rochette fait justement les mêmes objections. A cela on peut répondre que nous n'avons nulle idée du caractère que le peintre avait donné à sa composition.

dans la peinture du *Propyléon*, il prétend qu'Euripide l'a désigné dans un vers des *Suppliantes* (v. 659); et l'archéologue des *Annales* trouve encore cela fort beau. Je regrette de les désenchanter tous deux; qu'ils relisent pourtant, non pas le vers isolé, mais tout le passage d'Euripide, ils verront que l'interprétation du texte donnée par Markland est la seule admissible. Πάραλος ne peut y désigner qu'une des *trois* parties de l'armée athénienne, le *Paralien* pour les *Paraliens* ou *Parales*, habitants de l'Attique. La correction λαὸν δὲ πάραλον, répondant à δεξιὸν κέρας du vers précédent, est tout à fait nécessaire : elle a été admise par les meilleurs critiques, tels que MM. Matthiæ, Boissonade et G. Dindorf. M. Fr. Jacobs, qui propose λαὸν δὲ παράλιον (*Animad. in Eurip. trag.* p. 59), a bien vu aussi que αὐτὸν n'est qu'une hallucination des copistes, lesquels ont ramené à ce vers l'αὐτὸν du vers 656.

Nous savons seulement que le *Paralus* et l'*Ammonias* étaient deux vaisseaux consacrés au transport de *théories* ou *députations religieuses*. Or, rien n'empêche de croire que les deux tableaux représentaient une scène de ces théories, au moment où elles s'embarquaient sur le vaisseau sacré, ou célébraient à bord quelque cérémonie religieuse. Ils pouvaient donc être des tableaux d'histoire, aussi remarquables par le sujet que par l'exécution. Dans ce cas, le vaisseau lui-même ne jouait qu'un rôle accessoire et secondaire, et voilà pourquoi l'artiste, voulant rappeler son ancien métier de *peintre de vaisseaux*, et raccorder les accessoires avec le sujet principal, aura peint, dans les *parerga* de sa peinture, de petits vaisseaux avec leurs agrès.

2° Si le *Paralus* n'est point un vaisseau, mais le *héros* qui avait donné son nom au navire, il faut de toute nécessité que l'*Ammonias* soit aussi un *personnage* et non un vaisseau. Voilà la difficulté. Ermolao Barbaro (1) et Durand ont changé la leçon *Ammoniada* en *Hemionida*, et ont entendu par là une *femme montée sur un* char traîné par des *mules*, Ἡμιονίς. Mais quelle est cette femme? C'est, disent-ils, *Nausicaa*, la fille d'Alcinous: 1° parce que, selon Pausanias, on avait ainsi représenté cette princesse sur le coffre de Cypselus; 2° parce que Pline a dit : *Hemionida, quam quidam vocant Nausicaam*; 3° parce qu'on ne comprend pas ce *double nom* pour un vaisseau.

Ainsi le *Paralus* et l'*Ammonias*, peints par Protogène, étaient un héros attique et la fille d'Alcinous, et non pas deux vaisseaux sacrés des Athéniens.

L'explication est assez naturelle pour *Paralus*; on aurait

---

(1) *Hammoniada. Legendum Hemionida, quoniam sequatur quam quidam Nausicaan vocant*, dit Barbaro (*Castigat.* p. 396, 38), qui cite le passage de Pausanias, cité depuis à ce sujet par Durand, madame Dacier et M. Raoul Rochette; car tout ce qu'il y a d'essentiel dans cette observation, remonte à la note de l'évêque d'Aquilée.

même l'avantage d'expliquer par là le masculin *pictus* (*Paralum pictum*) dans Cicéron.

Mais elle est bien peu probable pour *Ammonias;* en voici la raison :

1° M. Raoul Rochette oppose simplement « la leçon *Hammoniada* de l'édition de Hardouin, à la leçon *Hemionida* de « l'*édition* d'Ermolao Barbaro. » Selon lui, « la leçon *Hemionida* « est aussi *conforme* que l'autre aux Mss. » Autant de mots, autant d'erreurs ! 1° E. Barbaro n'a jamais fait d'*édition* de Pline. Il n'a donné que des *corrections* du texte. 2° Sa note sur ce passage prouve que les Mss. qu'il consultait portaient tous *Hammoniada* ou *Hammoniadam*, puisqu'il dit : *Hammoniada : legendum Hemionida.* 3° Bien loin que la leçon *Hemionida* soit aussi *conforme* que l'autre aux Mss., on ne la trouve dans aucun d'eux. Elle n'était pas non plus dans ceux de Barbaro. Toutes les anciennes éditions (par exemple, celles de 1469 (princeps), 1470, 1472, 1473, 1479, 1483, etc.) que j'ai pu consulter, ne portent que *Hammoniada*, *Hamoniadam* ou *Amoniadam*. 3° Il en est de même de tous les manuscrits de la bibliothèque royale n^os^ 6798, 6801, 6802, 6803, 6804, 6805, 6806. Je ne trouve la leçon *Hemionida* nulle part, avant la correction de Barbaro.

2° Imaginer qu'une femme, représentée sur un char attelé de mules, aurait été nommée pour cela l'*Hémionide*, la *femme aux mules*, c'est faire une supposition bien peu naturelle, qui n'est appuyée d'aucun exemple analogue ; et H. de Valois était trop bon helléniste pour l'admettre. En effet, dans aucun cas, *Hemionis* ne signifierait en grec *femme montée sur un char traîné par des mules*. *Hemionis* serait plutôt un diminutif de ἡμίονος (comme κεραμίς, νησίς, χελιδονίς, ἀηδονίς etc., de κέραμος, νῆσος, χελιδών, ἀηδών etc.), qui signifierait *petite mule*; ce serait, il en faut convenir, un joli nom pour une princesse.

3° Sur quoi donc peut se fonder la nécessité de si étranges suppositions? uniquement sur le double nom *Ammoniada*, *quam quidam vocant Nausicaam*. Selon Ermolao Barbaro,

Durand et M. Raoul Rochette, ce double nom est inapplicable à *un vaisseau*. Ce dernier voudrait que M. Sillig eût expliqué comment il entend ce *double nom*, qui lui paraît une difficulté insoluble dans l'hypothèse où l'Ammonias désignerait un *vaisseau*.

Je ne vois pas où est la difficulté. Est-ce que la *Salaminienne*, autre vaisseau sacré, n'avait pas deux noms, et ne se nommait pas aussi *Délienne*, Σαλαμινία ἣν καὶ Δηλίαν ἐκάλουν? Rien de plus naturel, au contraire, que ce double nom, surtout pour les vaisseaux sacrés, tels que le *Paralus*, le *Salaminien* et l'*Ammoniade*, qui se nommaient ainsi de leur destination, et qui, indépendamment de ce nom, pouvaient fort bien garder celui qu'ils portaient avant d'avoir été employés au transport d'une théorie. Une inscription trouvée en septembre 1834 au Pirée, près du temple de Vénus, renferme, entre autres détails intéressants, les noms des vaisseaux de la marine athénienne (*Courrier grec*, 19 juillet 1836). Ces noms sont, ou des adjectifs, tels que la *Majestueuse*, la *Victorieuse*, l'*Irréprochable*, la *Luxueuse*, la *Rapide*, la *Suffisante*, la *Très-Grande*, la *Très-Neuve*, la *Sage*, la *Bonne*, l'*Effrayante*, etc., ou des substantifs abstraits, tous au féminin en grec, tels que le *Soin*, la *Bienveillance*, la *Paix*, le *Secours*, l'*Audition*, la *Victoire*, la *Démocratie*, la *Liberté*, l'*Art*, la *Gloire*, la *Force*, la *Puissance*, le *Salut*, etc., ou des noms de divinités, ou dérivés de ces noms, la *Thémis*, la *Phœbe*, l'*Artemisia*, l'*Aphrodisia*, l'*Asclépiade* (comme l'*Ammoniade*), ou des noms de pays, tels que la *Crète*, l'*Europe*, la *Néméenne*, la *Salaminienne*, ou enfin d'autres noms relatifs à la mer, tels que l'*Alcyon*, l'*Hippocampe*, la *Nausipolis* (analogue à *Nausicaa*). On comprend comment un vaisseau, qu'on choisissait, à cause de sa légèreté, par exemple, pour servir aux *théories*, en qualité de *Paralus*, de *Salaminien* ou d'*Ammoniade*, prenait le nom qui exprimait ce service sacré, sans perdre cependant le premier qu'il portait auparavant. On conçoit ainsi comment l'*Ammoniade* peint par Protogène re-

cevait aussi le nom de Nausicaa (si convenable pour un vaisseau), de ceux qui savaient que tel était son premier et véritable nom.

Ainsi, d'une part, la leçon *Hemionida* est une correction sans autorité, repoussée par l'usage de la langue aussi bien que par la vraisemblance; de l'autre, la leçon *Hammoniada* ou *Ammoniada*, que donnent les manuscrits et les premières éditions, n'offre aucune difficulté; d'où il suit que l'opinion de H. de Valois, et de tous les éditeurs de Pline, sur le sens de ce mot, et par conséquent du mot *Paralus* qui l'accompagne, ne peut être raisonnablement contestée (car l'un entraîne l'autre); ce sont donc bien les deux vaisseaux sacrés des Athéniens, le *Paralus* et l'*Ammoniade*, que Protogène avait peints.

Ces deux tableaux de Protogène, dans le *Propyléon*, étaient-ils sur mur? Je ne l'ai point affirmé, mais je crois la chose probable; au moins l'argument que j'ai tiré de ce que le *Paralus*, ce fameux tableau, existait encore à Athènes, au temps de Pline, et n'avait pas été enlevé, subsiste dans toute sa force. M. Raoul Rochette (p. 231) énumère quelques-uns des célèbres tableaux qui furent enlevés de la Grèce, et il en conclut, avec raison, que ces tableaux étaient sur bois; mais comment ne voit-il pas que, par la même raison, si le *Paralus* qui, du temps de Cicéron, était un des trois objets d'art les plus remarquables d'Athènes, avait été un tableau mobile, il n'aurait pu manquer de suivre le sort de la vache de Myron?

A cette occasion, j'aurais dû ne pas négliger un passage de Solin, d'où il résulte que le contemporain de Protogène, le fameux Apelle, avait aussi peint sur les murs d'un temple à Pergame. M. Éméric David vient d'appeler toute notre attention sur ce point, en ces termes: « Ce temple, étant abandonné et apparemment découvert, les araignées et les oiseaux en endommagèrent les peintures. Les Pergaméniens, qui voulaient conserver ce chef-d'œuvre, achetèrent à un prix élevé le cadavre d'un basilic, et le suspendirent avec un fil d'or au-devant des peintures d'Apelle, afin qu'il mît en fuite

« les araignées et les oiseaux (*basilisci reliquias amplo ses-* « *tertio comparaverunt*, UT *ædem Apellis manu insignem, nec* « *araneæ intexerent, nec alites involarent, cadaver ejus reticulo* « *aureo suspensum, ibidem locarunt.* Sol. XXVII, 53). On voit « que...... si des objets aussi précieux eussent été transpor- « tables, on ne les eût pas abandonnés pendant plusieurs « années aux oiseaux et aux araignées. Il y a ici pleine évi- « dence. » (E. David, *Réponse à une note de M. Raoul Rochette*, p. 7 et 8.)

On essayera sans doute de répondre, d'après l'hypothèse adoptée par M. Raoul Rochette dans le cours de son ouvrage, que cette peinture d'Apelle était sur un *tableau de bois encastré dans le mur:* ce qui rendait difficile de l'enlever. Sans parler ici de l'hypothèse en elle-même, je dirai qu'un *tableau de bois encastré* n'était pas beaucoup plus difficile à enlever que s'il avait été suspendu; il suffisait d'enlever le cadre qui l'attachait, ou les clous qui le fixaient au mur. Il est donc plus vraisemblable d'admettre qu'Apelle avait peint sur le mur même.

On repoussera encore cette opinion, à l'égard d'Apelle, comme de Protogène, d'Euphranor et de Nicias, en disant que ces artistes ont peint principalement sur panneaux de bois. C'est ce que j'ai toujours reconnu; mais il m'est impossible d'en tirer cette conclusion, qu'on regarde comme certaine, à savoir, que ces peintres n'ont *jamais* peint *sur mur.* En vérité, qu'en sait-on? Nos illustres peintres Gros et Gérard ont peint sur toile les admirables tableaux qui ont fait leur gloire. Eh bien! les antiquaires futurs auraient-ils raison de nier qu'ils soient auteurs des peintures *murales* de la coupole et des pendentifs du Panthéon?

---

Je m'arrête ici, pour ne pas m'écarter du but unique de cette lettre, où je me suis proposé de montrer seulement que je n'avais négligé aucun fait essentiel à la discussion de mon

sujet, et que j'en avais suffisamment connu les éléments. A l'exception du passage de Solin que je viens de rapporter, aucun des textes que l'auteur des *Peintures antiques* me reproche d'avoir omis, ne devait m'occuper, parce qu'ils étaient insignifiants, ou entièrement étrangers à mon sujet.

Je me borne à ces textes, évitant d'examiner le sens d'une multitude d'autres, que le docte archéologue accumule sans les comprendre beaucoup mieux; car on pense bien que ses erreurs ne se bornent pas aux seuls passages qui concernent le sujet traité dans les *Lettres d'un antiquaire*. Dans un nouveau travail que je prépare, où je discuterai la question d'une manière absolue, et en laissant de côté toute controverse, j'insisterai sur quelques points qui ne m'ont pas assez occupé, parce que je ne pensais pas qu'ils pussent faire difficulté; j'en développerai davantage quelques autres, à l'égard desquels j'ai peut-être été trop concis et trop succinct, mais certainement pas assez clair, puisque je n'ai pas été bien compris.

Quant à présent, je me suis borné à répondre aux reproches d'*omissions* qui m'ont été adressés. Je m'estimerais heureux, mon cher et célèbre confrère, si, après cette discussion, vous conserviez de mon livre l'opinion favorable que vous en avez prise.

# ADDITION.

Depuis que ces deux lettres ont été imprimées, j'ai reçu de M. Welcker un savant article tiré de l'*allgemeine Litteratur Zeitung* de Halle (Oktober 1836), contenant une analyse détaillée de plusieurs ouvrages, récemment publiés sur la peinture ancienne, notamment des *Lettres d'un antiquaire*.

Ce savant archéologue n'admet pas l'idée générale qui ressort de cet ouvrage; selon lui, les *peintures murales*, chez les Grecs et surtout chez les Romains, étaient exécutées, non pas sur le mur même, mais sur des panneaux de bois, encastrés dans l'épaisseur des murs, et faisant corps avec la paroi même. Il explique en ce sens plusieurs des faits analysés dans mon ouvrage.

Cette idée, qui n'est que le développement de celle que ce savant a émise ailleurs à propos d'un passage de Philostrate, m'a toujours paru invraisemblable, comme moyen général d'explication; et, parmi les textes qu'il a présentés à l'appui, lesquels sont déjà cités en leur lieu dans les *Lettres d'un antiquaire*, il n'en est pas un seul qui concerne l'antiquité grecque; trois textes, qui appartiennent à l'antiquité romaine, n'ont qu'un caractère exceptionnel.

Je n'ai pas nié, je ne nie point que l'on ait pu encastrer des *tableaux peints sur bois* dans l'épaisseur des murs. Mais je persiste à croire: 1° que cet usage a toujours été réduit à des cas particuliers et exceptionnels; 2° qu'il ne s'est appliqué qu'à de très-petits tableaux, et cela par la raison bien simple que le bois est un corps hygrométrique sur lequel agissent fortement, lorsqu'il est réduit en plaques minces et étendues, les variations résultant de la sécheresse et de l'humidité. Toute grande surface de ce genre, composée d'ais assemblés, quelque adresse qu'on y mette, jouera ou se fendra plus ou moins si elle est enfoncée dans une muraille. Or, ce qui aurait peu d'inconvénients pour de simples boiseries d'ornements, en aurait beaucoup pour de grands panneaux couverts de belles peintures. Aussi rien de moins vraisemblable, à mon avis, que l'emploi de pareilles boiseries dans les tombeaux, dans les rez-de-chaussée des temples, ou sur les parois des portiques, exposées à tous les vents et aux intempéries des saisons.

Il serait donc bien nécessaire d'établir l'existence d'un tel usage sur des

textes et des faits clairs et positifs; et c'est à quoi l'on n'a pas pu réussir. Reprendre et discuter ceux qu'on allègue me mènerait trop loin ici. Je me borne à deux seuls faits qui se rapportent, l'un à l'antiquité grecque, l'autre à l'antiquité romaine.

Le premier concerne le *Theseum*, le seul monument grec qui ait conservé les murs de sa cella, et dont on sache en même temps que ses murailles étaient peintes. M. Welcker y applique sa théorie, quoiqu'il s'y refuse absolument. Je m'en tiens aux traits principaux et caractéristiques.

1° Les parois intérieures de la *cella* de cet édifice étaient, au temps de Pausanias, ornées des peintures de Polygnote et de Micon:

2° Ces parois en marbre ont été piquées régulièrement au ciseau; ce qui n'a pu avoir d'autre objet que d'y faire adhérer un enduit.

3° En effet, des fragments de cet enduit, de 2 à 3 lignes d'épaisseur, couvrent encore des parties considérables de ces parois: le reste est tombé.

4° Que ces fragments de stuc conservent ou ne conservent pas de trace de peinture, c'est là une circonstance indifférente, puisque la cella ayant été convertie de bonne heure en église, les chrétiens ont dû, selon leur usage, ou en effacer les peintures ou les recouvrir d'une couche de blanc.

5° Le trait important est donc l'existence de ce stuc qui n'a pu être appliqué à une paroi de marbre que pour y peindre.

6° Mais en supposant même que les Grecs auraient revêtu les murs de la cella d'un enduit pour n'y rien mettre, et qu'ils auraient placé par-dessus des panneaux de bois, ces panneaux n'ont pas tenu tout seuls; on les a attachés avec des clous et des crampons. Mais tous les observateurs reconnaissent qu'il n'y a pas trace des trous qui ont dû les recevoir.

Les adversaires de la peinture murale ont essayé de deux manières d'expliquer ce fait si concluant contre leur opinion.

Comme la partie des parois au-dessous du soubassement, où les peintures étaient placées, forme un enfoncement d'un pouce à un pouce et demi environ (*Lettres*, etc. p. 101), M. Raoul Rochette imagine que dans ce renfoncement étaient placés les panneaux de bois peints par Micon et Polygnote. Mais on peut lui demander par quel miracle, des panneaux d'environ neuf à dix pieds de haut se tenaient ainsi tout droits, le long d'une muraille perpendiculaire, sans y être fixés par des tenons ou des clous?

M. Welcker, qui rejette cette explication, croit que les tableaux de Micon et de Polygnote ont été encastrés dans l'enduit, ce qui dispensait de les clouer. Mais il n'y a pas songé, ou il ignore que l'*enduit* antique n'a que 2 à 3 lignes d'épaisseur, et qu'il est *matériellement* impossible d'*encastrer un tableau* dans un enduit si mince, à moins de faire une entaille dans le mur même, pour recevoir le tableau.

C'est donc en vain que ces messieurs se débattent contre ce fait, clair comme le jour, que les peintures de Micon et de Polygnote étaient exécutées sur l'enduit même dont on avait recouvert les parois de la cella.

Ce fait capital domine toute la question, et par un seul exemple, qui s'applique à l'un des plus célèbres édifices d'Athènes, nous montre de quelle nature devaient être en général les peintures dont les grands artistes de la belle époque avaient décoré les temples et autres édifices publics.

7° Le second fait ne me semble pas moins concluant pour l'époque romaine. Selon M. Welcker, l'usage d'encastrer les tableaux dans les murs était si général chez les Romains, qu'il avait passé jusque dans la langue, puisque, dès le temps de Plaute, l'expression *tabula picta in pariete* était employée pour le désigner.

Mais si un tel usage était à ce point général et répandu, d'où vient donc qu'on n'en a trouvé nulle trace à Herculanum et à Pompei? Que les *tableaux de bois* placés dans les murs eussent été détruits, on le concevrait encore; mais on devrait en trouver la place en vain : dira-t-on que Pompeï et Herculanum étaient des villes du 3° ou 4° ordre; mais, parmi les habitations qui subsistent, il y en a beaucoup qui annoncent de l'aisance et de la richesse; et il est incroyable que leurs possesseurs n'aient pas eu des tableaux de bois encastrés dans les murs, si l'usage avait été répandu comme on le dit.

Il est vrai pourtant que, dans un seul endroit, à Portici (*Lettres*, etc., p. 74) selon les uns, à Stabia selon d'autres, il a été trouvé quatre renfoncements carrés destinés à recevoir des *tableaux*, lesquels existaient au bas de la paroi où l'on allait sans doute les placer, au moment de la catastrophe. Or, ces *tableaux*, d'une exécution charmante, sont peints non sur bois, mais sur des *plaques de stuc*, sur des *abaques*. J'ai pensé, avec Winckelmann, que ces tableaux avaient été détachés du mur d'un édifice pour être placés dans un autre. M. Jorio pense qu'ils ont été peints sur chevalet. (*Musée royal de Bourbon. Peintures antiques*, p. 12, 21, 86.) Peu importe laquelle des deux opinions est la vraie (ce qui n'est pas facile à décider); le fait prouve, en tout cas, qu'on ménageait quelquefois dans les murs des encastrements pour y placer des *tableaux peints sur enduit*, ou enlevés d'ailleurs, ou exécutés tout exprès; assurément personne ne niera que ces quatre petits tableaux, quoique *peints sur enduit*, auraient été appelés πινάκια ou *tabellæ*. Ainsi le seul exemple connu de tableaux encastrés dans un mur, s'applique à des *peintures sur enduit*, non pas *sur bois*; et rien ne nous dit qu'il n'y en ait pas eu d'autres parmi ceux d'Herculanum et de Pompei, mis en place

de cette manière, mais dont la suture se perd dans la couleur des bordures. Lorsque j'ai cru pouvoir appliquer, à des tableaux du même genre, le *tabulas parieti impressit*, le *marmoribus incluserat parvas tabellas* de Pline, enfin le *tabulæ pictæ pro tectorio includuntur* du Digeste, je suis resté fidèle aux seuls exemples qui nous soient connus; tandis qu'en appliquant ces trois exemples à *des tableaux sur bois* encastrés dans les murs, on fait une supposition purement gratuite. Je ne nie pas encore une fois que cela ait eu lieu, mais je nie que cela ait été autre chose qu'une exception. L'absence *totale* de vestiges d'un pareil usage dans des villes antiques est une preuve surabondante.

Je me borne à ces deux remarques qui me justifieront, je pense, de n'avoir attaché aucune importance à une opinion qui me paraît à la fois invraisemblable et sans autorité. Mais puisqu'on y revient encore, et que M. Raoul Rochette, qui n'en avait pas parlé plus que moi dans son premier Mémoire, quoique assurément il ne pût l'ignorer, l'adopte pleinement dans les *Peintures antiques*, et réforme en ce sens ce qu'il avait dit d'abord, j'y reviendrai bientôt, et je discuterai, plus en détail, les faits dont on l'appuie.

Je reviendrai aussi sur les questions relatives à la technique de l'art, que j'ai discutées dans mon ouvrage, à savoir l'emploi de la fresque et de la peinture encaustique; j'examinerai l'opinion nouvelle émise sur les fresques de Pompei, par M. Wiegmann, dont le curieux ouvrage a été publié en même temps que le mien (*die Malerei der Alten*, Hanover, 1836). Les objections que M. Welcker a élevées contre le sens que j'ai adopté pour certains passages, seront examinées aussi avec l'attention que mérite tout ce qui sort de la plume de ce docte et consciencieux antiquaire. Je ne désespère pas de le convaincre qu'il ne m'a pas toujours bien compris. Il trouvera déjà dans cet appendice des remarques qui répondent d'avance à plusieurs de ses objections; par exemple, sur le passage de Pline relatif au *Paralus* et à *l'Hammaniade* (p. 125-129), sur ceux de Babrius (p. 64), de Philostrate (p. 82), de Denys d'Halicarnasse (p. 118), à propos du sens de τὴν), etc.

ERRATA. — P. 29, n. 1., lis. : *Beitraege*. — P. 30, n. l. 1, lis. : ἐφίκοιν. — P. 34, l. 3, lis. : θαυμάτων. — P. 74, l. 15, une virgule après *fête des fous*.